
la Biennale di Venezia
12. Mostra
Internazionale
di Architettura
Partecipazioni nazionali
5 narrativas,
5 edificios

5 narrativas, 5 edificios

Sebastián Alonso, Martín Craciun
Lucio de Souza, Emilio Nisivoccia

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro
Dr. Ricardo Ehrlich

Subsecretaria
Ing. María Simón

Director General
Pablo Álvarez

Director de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales
Alejandro Gortázar

Director del Museo Nacional de Artes Visuales
Enrique Aguerre



















Ministerio de Relaciones Exteriores

Ministro
Emb. Luis Almagro

Subsecretario
Sr. Roberto Conde

Director General para Asuntos Culturales
Emb. Alberto Guani

Embajada de Uruguay en Italia
Emb. Gustavo Álvarez

Agregada Cultural
Sylvia Irrazábal

Universidad de la República

Rector
Dr. Rodrigo Arocena

Facultad de Arquitectura

Decano
Dr. Arq. Gustavo Scheps

Consejo
Orden Docente
Marcelo Payssé
Rafael Cortazzo
Fernando Rischewski
Jorge Nudelman
Marcelo Danza

Orden Estudiantil
Leticia Dibarboure
Andrés Croza
Rubens Figueredo

Orden Egresados
Gricelda Barrios
Néstor Pereira
Guillermo Rey

Area Cultura y Extensión
Asistente Académico
Luis Oreggioni

Colaborador Académico
Marcelo Roux

Concurso para Selección del Curador Uruguayo:

Tribunal
Patricia Bentancur
Angela Perdomo
Mario Sagradini
Salvador Schelotto
Gustavo Scheps

Asesores
Cristina Bausero
Miguel Fascioli
Luis Oreggioni

Coordinador del envío
Miguel Fascioli

Traducción
Nicholas Sibille

Corrección
Laura Alemán

Diseño
Land: Santiago Velazco y Gabriel Pica

12ª Bienal de Arquitectura de Venecia.
Agosto, 2010 - Montevideo, Uruguay.

2da Edición









Indice

Presentación

Muestra en Uruguay del envío a la bienal de Arquitectura de Venecia, año 2010

María Simon
Subsecretaria
Ministerio de Educación y Cultura

Nuestro pabellón en Venecia es un edificio de Uruguay en un jardín italiano, es un lugar donde mostrar al Uruguay en una de las convocatorias más famosas del arte mundial, es un espacio de participación, es una carta de presentación como país donde se leen una prosperidad desde principios del siglo XX, una prioridad por la cultura - la prosperidad puede tener distintos empleos - y una clara vocación internacional. Con toda la cautela que requiere hablar en términos de arquetipos nacionales, se pueden reconocer algunas señas colectivas. Mutatis mutandi, se mantienen la consideración hacia la cultura, acentuándose el derecho de todos a la calidad por encima de un concepto ornamental o lujoso, y la vocación internacional de un país que mira y se muestra. A partir de 2005 hay otras muestras de la búsqueda de los derechos culturales; entre ellas un aporte estatal a los envíos a Venecia.

No es poco que un país de poco más de 3 millones de habitantes y a 35° de latitud sur - más al sur hay muy poca tierra y menos personas -, que un país considerado de renta media, modesto, de costumbres austeras y republicanas, tenga un pabellón en Venecia, entre poquísimos países latinoamericanos. El esfuerzo vale la pena si se concurre a las convocatorias con buena obra.

Las bienales alternan entre artes visuales y arquitectura - es también un arte visual? es eso y más? - de manera que nuestros envíos alternan en años pares e impares.
El Museo Nacional de Artes Visuales, espacio privilegiado, se ha propuesto compartir con los uruguayos, como debe ser, todos los envíos a Venecia. Aquí está el de 2010, en que tocaba el turno a la arquitectura. Ya vendrá el de artes visuales de 2011, a su vuelta de Venecia. Les toca el turno de ser profetas en su tierra, o de ser vistos y juzgados por sus coterráneos. En general es una prueba difícil y también necesaria. Probablemente se despierte la curiosidad por las presencias de otros países en la misma bienal y ojalá las podamos traer.

Esta muestra de arquitectura de cinco edificios muy propios, que sentimos como parte de nuestra personalidad

uruguaya más allá de que nos gusten o no - qué tiene que ver el gusto en esto - , está particularmente signada por el gran riesgo de incursionar en los arquetipos, en lo que parece más trillado y hacerlo con ojos nuevos. Desde la tapa, "lujosamente encuadernada en vaca" hasta los edificios elegidos, nada más tradicional, pero visto en forma renovadora, sacando a luz historias e historia, cartas, comentarios del momento, relación con otras obras, todos ellos elementos que hacen luz sobre algo más que lo material. En efecto, el Palacio Salvo, el Panamericano o cualquiera de los aquí mostrados son mucho más que mampostería. Todo patrimonio al menos tiene una dimensión cultural.

Esta muestra se hace al menos en cuatro pasos. Las fotos, que revelan vistas nuevas de edificios muy conocidos, que muestran el paso del tiempo y la vida. La puesta en Venecia, con elementos adicionales que transforman el pabellón, el catálogo libro, que excede lo que se espera de un catálogo - mostrar y recordar la exposición - para convertirse en una obra autónoma, la interacción con el público y con la bienal. Ahora se juega otro tiempo, que es la interacción con los uruguayos que conviven con parte de esos paisajes, que tal vez no conozcan algunos, que tal vez tengan opiniones discrepantes sobre ellos. Es dable pensar que para sus autores y para la Facultad de Arquitectura será una confrontación rica e importante. Para el Ministerio de Educación y Cultura y su Museo Nacional de Artes Visuales sin duda es un evento muy importante el invitar a todos a ver cómo fueron representados en la bienal más famosa del mundo. Se invita a conocer, pensar y opinar.

Dr. Arq. Gustavo Scheps

Decano de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República

Cinco trayectos independientes han cristalizado, en cinco momentos diferentes, en cinco obras de Arquitectura. Antes y después, el tiempo ha fluido; adivinemos aquellas piezas, primero como proyectos más o menos vagos, como potenciales que aunque originados en argumentos utilitarios -programáticos, pragmáticos, mercantiles, técnicos-, no deben figurar exentos de ideología ni faltos de involuntaria poética. Pensemos en sus procesos de ideación, con los múltiples saberes conjugados en prefigurar, anticipar y describir. Oigamos después el afanoso ajetreo hacedor de la obra. Y veamos como ya vueltas *cosa real,* primero relucientes y luego resistiendo, devienen (mucho más allá de lo conciso de los móviles prácticos y los oportunos justificativos que las pudieron impulsar) arraigadas claves identitarias; icónicas estaciones cargadas de significación entre las que transcurre y es realimentada, de forma más o menos intensa, al menos parte de la filiación cultural del país; por quedar integradas a las muchas dimensiones de su acontecer como raras presencias en oblicua constancia, atravesando épocas diferentes y asimétricas, condensando y reflejando acontecimientos, lecturas y circunstancias.

Los cinco trayectos independientes hacen hoy sentido al ser vinculados -casi arbitrariamente, convengamos- por Alonso, Craciun, De Souza y Nisivoccia, e instalarse como nodos de una compleja red de captura, en la que se enredan infinitas historias; entre las que contaremos, por supuesto, las que nacen a partir de la peculiaridad ser vinculadas para este catálogo-red, inscripto como componente de la muestra uruguaya en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2009, bajo la consigna *People Meet in Architecture.*

La gente se encuentra en la arquitectura, en la intersección posible definida en este libro, que invita a los múltiples viajes latentes en la magia de una amplia alfombra de cuero de vaca; oblicua señal que al ser desvelada se manifiesta metáfora a la vez rigurosa y no falta de humor, que buscó devolver a Europa, con guiñada incluida, la mirada que del Río de la Plata una vez ejerciera (y que, perdida, por siempre añorara) Le Corbusier. La vaca cuadriculada sostiene y da referencia a un discurso (no sólo, aunque profundamente) disciplinar; es una versión compleja, polisémica y polémica en su contradictorio ser, a la vez *for export,* nostálgico, auténtico y reivindicador del mérito y la presencia de una disciplina y sus productos: la Arquitectura.

Las *cinco* raras presencias de oblicua constancia, luego de su travesía por épocas diferentes y asimétricas están ahora frente a nosotros. De vuelta en casa, recontextualizadas y puestas juntas, desenvuelven y devuelven nuevos otros posibles significados de una consigna que se renueva cada día, y habla del *encuentro* de la gente con la arquitectura y en la arquitectura. En los universos de posibilidades y constricciones activas que, en el continuo de espacios y momentos de nuestro habitar, propone y urge asumir a cabalidad, en tanto individuos y sociedad; para entenderlo, valorarlo e intervenirlo con cuidado creativo -y osado respeto- hacia lo recibido y por lo que vendrá.

La red de captura de cinco nudos está en nuestras manos y somos libres de cruzar con ella nuestro tiempo y nuestro espacio. Lo que podamos recoger dependerá, en buena medida (como suele suceder) de nuestras propias historias, de nuestras capacidades; y del empeño e imaginación que pongamos para seguir haciendo volar esta alfombra.

Es motivo de orgullo para nuestra Facultad de Arquitectura haber organizado, una vez más, la selección de la curaduría del pabellón uruguayo en Venecia, en un proceso que se demostró, en si mismo y en tanto convocatoria pública abierta al debate, del mayor interés; y que con el regreso de la muestra a nuestro país -motivo de esta nueva edición del catálogo-, ha de contribuir a perfeccionar *el encuentro de gente en -y con- la arquitectura.*

Introducción

La arquitectura moderna ha significado -según advertía Manfredo Tafuri en el prólogo a la segunda edición de *Teorie e Storia dell'Architettura-* primero una anticipación ideológica o una "pura petición de principios", y luego, un procedimiento técnico "inserto directamente en los modernos procesos de producción y desarrollo del mundo capitalista". No obstante, y más allá de la ajustada sentencia del historiador italiano, la arquitectura siempre ha preferido aparecer como instancia de conflicto y divergencia e, incluso, como alternativa humanista enfrentada a la racionalidad operativa triunfante. De esta manera, el viejo duelo entre las ideas puras e inmaculadas y la lógica irrefutable de los hechos parece condenado a repetirse hasta el hartazgo y a ocupar el centro de la escena, aunque más no sea para restar atención sobre otros frentes de conflicto bastante más auspiciosos. Y es que para una disciplina nacida en la pura abstracción ideal -como una suerte de nueva Atenea parida de la cabeza de Zeus- el descenso al plano de la historia, el conflicto con la materia y la naturaleza y, antes que nada, el asalto creativo de las multiplicidades lanzadas a la perpetua construcción de significados, múltiples e irreductibles, supone inaugurar un territorio rico en promesas y desafíos.

Explorar y aprender de la arquitectura construida a la luz de una multiplicidad de interpretaciones es el objetivo central de la muestra, y por ello se presentan cinco narrativas sobre cinco piezas de arquitectura ubicadas en Uruguay. Cinco fragmentos destinados a romperse en mil esquirlas, que pretenden hablar en un lenguaje casi imperceptible acerca del destino de unos objetos edilicios ubicados en el sur del planeta. Piezas marginales para un observatorio global que, sin embargo, y bien vistas, forman parte de un problema que trasciende fronteras y geografías para repetir viejos desafíos modernos, una vez más.

La muestra va integrada por materiales de distinto formato (video, fotografía y texto) concebidos como series lingüísticas irreductibles. Esto significa que cada parte pretende trabajar dentro de su propia lógica y diferencia y, además, que por el momento no hay síntesis alguna que ofrecer. De hecho, se trata de evitar la síntesis, aunque no el discurso. Existe la necesidad de construir un suelo positivo tan complejo, múltiple y desmesurado como sea posible aunque, por el momento, el "estado de las cosas" impone desplegar un horizonte extenso donde apenas si es posible relevar problemas, más que cancelarlos.

La muestra se presenta en tres partes. La primera consiste en cinco relatos en video que construyen otras tantas miradas para cada una de las piezas de arquitectura que integran la presentación. La segunda está dada por la instalación en el pabellón de Uruguay en Venecia, y tiene como soporte fundamental la alfombra de cuero, blanca y negra. En lo esencial, la alfombra está concebida a la vez como dispositivo y objeto: por una parte busca proponer una forma de mirar, construir un lente y un lugar de observación y, por otro, presentarse como signo suficientemente ambiguo y cargado de referencias.

La tercera es la publicación. En sentido estricto, el material compilado no busca ser un catálogo de la muestra sino desplegar y ampliar la multiplicidad de representaciones e historias vinculadas a cada pieza de arquitectura. En la mayor parte de los casos se trata de citaciones tomadas de distintas fuentes, desde recortes de prensa, historias orales a registros más elaborados e, incluso, textos que se asocian libremente. En otros se incluyen pequeños ensayos sobre temas muy puntuales, y por último, también se agregan textos que aportan información más general para los lectores menos familiarizados con los temas tratados. Un índice similar está detrás de la elección de las imágenes; éstas no fueron elegidas como mero soporte ilustrativo de los textos sino como documentos por derecho propio.

English

Modern architecture has stood for -as Manfredo Tafuri recognized in the prologue to the second edition of *Teorie e Storia dell'Architettura*- first an ideological anticipation or a "pure principles request" and, then, a technical procedure "directly inserted within the modern production and development processes of the capitalist world". However, and beyond the tight judgment of the Italian historian, architecture has preferred to appear as an instance of conflicts and divergences and, also even, as a humanist alternative confronted to the triumphant operative rationality.

In this way, the old duel between pure and immaculate ideas and the irrefutable logic of events seems doomed to repeat itself *ad nauseam* and to occupy the center stage, even if it's just to draw attention away from other, more auspicious fronts of the conflict. And it is that for a discipline born out of pure ideal abstraction -as a kind of new Athens born out the mind of Zeus- the descent to the plane of history, the conflict with matter and nature, and the creative assault of the multiplicities thrown at the perpetual construction of meanings, multiple and irreducible as they are, supposes the inauguration of a territory rich in promises and challenges.

The objective of the exposition is to explore and learn from the architecture built in light of a multiplicity of interpretations, and due to this five narratives on five pieces of architecture located in Uruguay are presented. Five fragments destined to break up into a thousand shards, that intend to speak in an almost imperceptible language about the destiny of a few built objects located in the south of the planet. Marginal pieces for a global observer which, however, once well observed, form part of a problem that transcends borders and geographies to repeat old modern challenges, once more.

The exhibition is integrated by material of different media (video, photographs and text) conceived as irreducible linguistic series. This means that each part pretend to work within its own logic and difference and, also, that for the moment there is no synthesis at all to offer. In fact, there is the intention to avoid synthesis, however not in the discourse. The need to build a positive ground so complex, multiple and excessive as possible exist yet, for the time being, the "state of affairs" imposes the deployment of a extensive horizon where it is barely possible to survey problems, more than cancel them out.

The exhibition is presented in three parts. The first consists in five stories told in video that build other many viewpoints for each one of the architectural pieces that integrate the presentation. The second if given by the installation in the Uruguayan Pavilion in Venice, and has as fundamental backdrop the leather carpet, in black and white. In the essence, the carpet is conceived simultaneously as device and as object: on the one hand, it seeks to propose a way of regarding build a lens and a place of observation and, on the other hand, present itself as a sign sufficiently ambiguous and charged with references. The third is the publication. In a strict sense, the compiled material does not seek to be a catalogue of the exhibition if not to deploy and enhance the multiplicity of representations and stories linked to each architectural piece. On the most part it is citations taken from different sources, from news clippings, oral history to more elaborate registers and, including even, texts that freely associate. In others small essays are included about very particular issues, and last of all, there will also be included text that offer more general information for readers that are less savvy with the very particular issues that are dealt with. A similar index is behind the choice of images; these were not chose as a mere illustrative support for the texts, if not as documents by their own right.

Palacio Salvo

El Palacio Salvo es un emblemático edificio de la ciudad de Montevideo realizado entre 1923 y 1928, año en que se inaugura. Fue declarado Monumento Histórico Nacional en 1996. Está ubicado en la avenida 18 de julio -principal avenida de la ciudad-, frente a la Plaza Independencia. En dicha plaza se ubican hoy el mausoleo a José Gervasio Artigas (héroe nacional uruguayo, cuya estatua fue colocada en 1923) y el edificio de la Presidencia de la República -Torre Ejecutiva-, entre otros hitos significativos.

Edificado por los hermanos Ángel, José y Lorenzo Salvo, acaudalados industriales textiles, fue diseñado por el arquitecto italiano Mario Palanti y llegó a ser el edificio más alto de Sudamérica hasta 1935, cuando fue superado por el Kavanagh de Buenos Aires. El programa que albergaba resulta muy original para el Montevideo de la época, y una clara evidencia de las esperanzas que la evolución de la ciudad impulsaba en las clases dominantes: un *mix* de hotelería, oficinas y centro comercial.

El lote, de 33.50 metros sobre la avenida 18 de Julio y 53.70 metros sobre la Plaza Independencia, permitió acomodar en su interior salón de baile, comedor, teatro, un club de billar, hotel y aproximadamente 400 apartamentos -viviendas en su mayoría y otros de oficinas-, alojando en total unas 2000 personas.

Tiene una altura máxima de 115 metros desarrollada en 31 plantas: dos sótanos, planta baja, un entrepiso y 26 pisos altos, de los cuales 16 son en forma de torre rascacielos, más una plataforma-azotea. Semejante proeza técnica requirió contar con el apoyo de empresas internacionales especializadas en la construcción de edificios, como la Dyckerhoff & Widmann, realizadora además del Estadio Centenario y del Hospital de Clínicas, entre otros, quien envió a nuestro país al Ingeniero Adolf Hartschuh para encargarse de los proyectos estructurales.

Sobre la cúpula que corona la torre se ubicaba un faro con espejo parabólico, cuyo alcance se estimaba en 100 km. La intención del arquitecto era establecer un diálogo con el Palacio Barolo de Buenos Aires, obra suya de gran similitud que también portaba un faro de estas características.

En el Uruguay batllista, que impulsaba la industrialización y la legislación de avanzada, la arquitectura renovadora se posicionaba en el lugar más significativo de la ciudad, aunque teñido de una confusa contradicción entre tecnología moderna, tipología renovadora y lenguaje ecléctico.





















Marcelino Allende

"En 1918, el propietario del lote, Marcelino Allende, intentó edificar el «Palacio Allende», planteado como un edificio de actividades múltiples albergadas en la tipología de «rascacielos». El emprendimiento despertó interés tanto en los arquitectos de renombre de la época como en empresas constructoras especializadas. Finalmente, el efímero sueño de Marcelino Allende quedó en la nada y el terreno pasó a manos de la sociedad de los hermanos Salvo a fines de 1919."

Bonicatto, Virginia: "Una "catedral" para la industria: el Palacio Salvo como materialización de la modernidad en Uruguay". En *Revista Encuentros Latinoamericanos, Inmigración y Empresarios* nº 3 y 4. Montevideo, junio-setiembre 2008.

"Si el proyecto que Vd. espera de los Estados Unidos no resultara adecuado a las costumbres y clima del país o no mereciera su entera aprobación; me sería muy grato estudiarle un proyecto."

Christophersen, Alejandro: Carta a Marcelino Allende. 3 enero 1919.

"Notamos en las informaciones comerciales que Vd. contempla la erección de un edificio para oficinas de quince pisos en la Plaza Principal de su ciudad, cubriendo el edificio un área de 1800 metros cuadrados con un frente de 50 metros tanto sobre la Plaza Independencia como sobre la calle Andes y 32 metros sobre la Avenida 18 de Julio, teniendo el edificio una altura de 49 metros."

Belhmont Iron Works: Carta a Marcelino Allende. 4 enero 1919.

Hacia fines de 1918 y comienzos de 1919 las negociaciones iniciadas por Marcelino Allende parecían comenzar a dar sus primeros frutos y también los últimos. Durante los meses de verano y otoño el comerciante recibió más de medio centenar de cartas y telegramas desde sitios muy diversos, respondiendo a problemas de todo tipo y tenor vinculados a la construcción de un futuro Palacio Allende.
Por lo que se desprende de la documentación conservada en el Archivo General de la Nación[1], el comerciante devenido inversor inmobiliario proyectaba construir un "edificio de tamaño sustancial", "tipo americano", "de 15 pisos", en el predio ocupado por La Giralda, el celebrado café, bar y confitería propiedad de Allende donde Firpo estrenó el tango *La Cumparsita*, obra de Gerardo Matos Rodríguez, en 1916.

1. Archivo General de la Nación. Caja n° 265. Carpeta n°1.



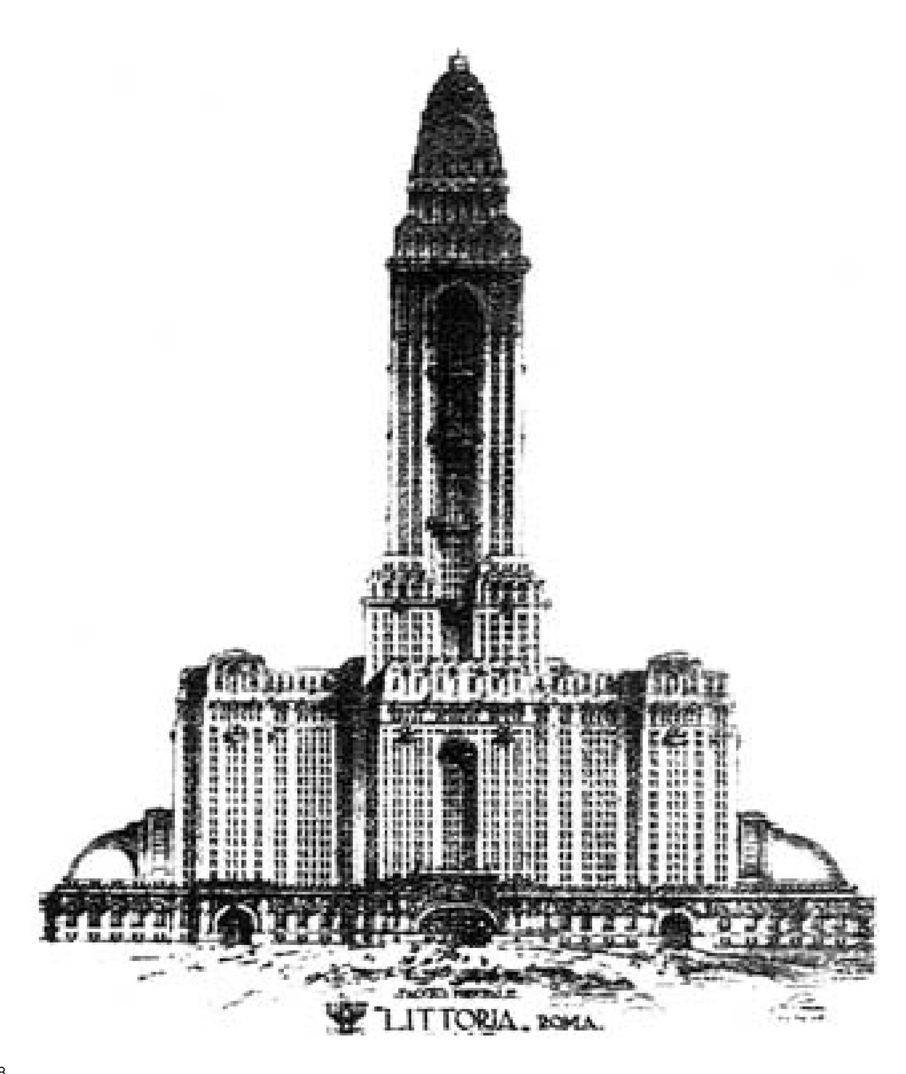
← Foto aérea de la Plaza Independencia. A la derecha el Teatro Solis y a la izquierda el Palacio Salvo.

Para llevar adelante semejante empresa, Allende puso en marcha tres dispositivos perfectamente coordinados: en primer lugar contrató un proyecto de arquitectura; seguidamente, buscó un socio que asegurara la viabilidad del emprendimiento y, por último, publicitó a los cuatro vientos la iniciativa con el objeto de compilar una lista de proveedores y posibles subcontratos. En todas y cada una de las operaciones que debían contribuir al gigantesco puzzle, Marcelino Allende buscó rebasar el horizonte local montando su base de operaciones en Buenos Aires y, desde allí, intentó mover las piezas necesarias para construir el anhelado fragmento cosmopolita en el centro de Montevideo. En el fondo, también se trataba de esto. El Palacio Allende era un simple negocio, es verdad, pero un negocio que para ser tal debía impactar en el horizonte simbólico colectivo, incluso traspasarlo, y a la vez, inmortalizar el nombre del creador dedicándole su propio cenotafio, aunque habitado y puesto en alquiler.

← Palacio Allende. Proyecto remitido por Charles Robert Tiphaine desde Buenos Aires en 1918.

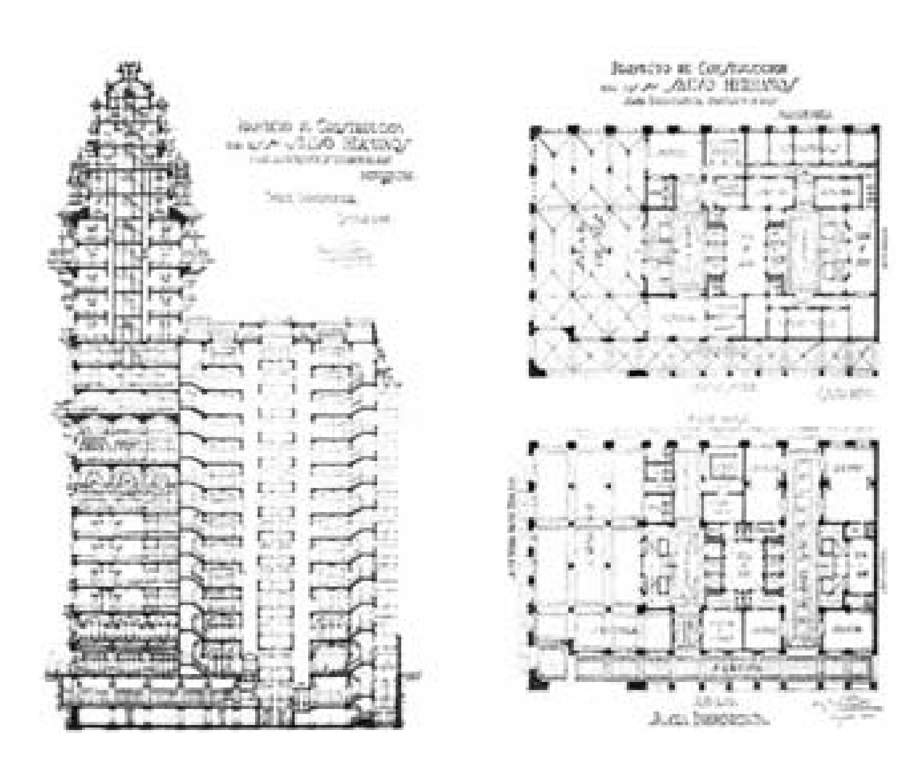
El proyecto elaborado por Charles Robert Tiphaine, francés radicado en Buenos Aires, muestra un edificio espigado que gana altura por simple extrusión del predio. Una masa compacta que el arquitecto intenta controlar con pequeños gestos en las esquinas, sumados a un envoltorio ecléctico, es decir, con recursos perfectamente ajustados al gusto de la oligarquía rioplatense que por entonces disfrutaba de cada fragmento parisino colocado bajo la Cruz del Sur. Aunque fueran completamente obvios y tópicos.
Pero las plantas de Tiphaine también permiten entender la estrategia y el alcance del negocio imaginado por Allende. Mientras el tramo central del edificio se destina a viviendas de dos a cuatro dormitorios dispuestas sobre el perímetro, los niveles inferiores - planta baja y entrepisos- quedan reservados para un gran comercio. Traducidos en dinero, los planos revelan que el comercio es la clave del proyecto, que éste debería asegurar la rentabilidad del edificio y que, además, Allende apuesta a seducir a grandes capitales.
La correspondencia remitida por el ingeniero y arquitecto Arturo Prins[2] desde Buenos Aires da buena cuenta de las

2. Arturo Prins nació en Montevideo en 1877 y se graduó en Ingeniería en Buenos Aires, donde desarrolló su carrera profesional. En 1912 inició las obras de la Facultad de Derecho (actual Ingeniería) en Buenos Aires, un enorme edificio neo-gótico que permanece inconcluso, donde colaboró Mario Palanti.


"LITTORIA" ROMA

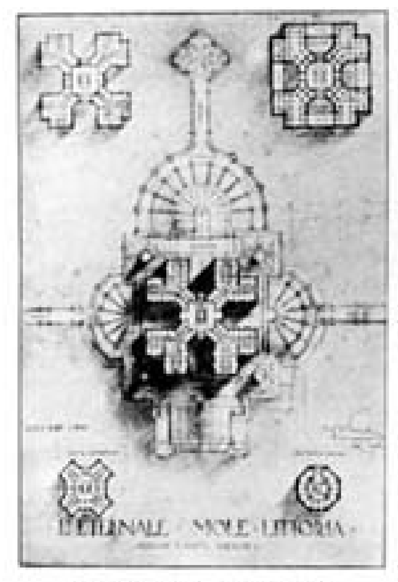
← Alzado de L´Eternale, Mole Litoria de Mario Palanti. Primera versión de 1924.

Sección y plantas del Palacio Salvo. Publicado en Op. Cit. *Cinque anni di lavoro.*





L'ETERNALE MOLE LITTORIA
[illegible]
[illegible]



L'ETERNALE MOLE LITTORIA
Piante superiori

← Alzado lateral y planta, Mole Littoria de Mario Palanti. Primera variante, 1926.

gestiones realizadas ante la prestigiosa firma *Harrods,* que, se deduce, debía ser la concesionaria de las plantas bajas del palacio. En diciembre de 1918 la casa matriz en Londres anuncia la decisión de concentrar el capital de la empresa y cancelar todo tipo de inversiones fuera de Inglaterra.
En la misma carta en la que Prins comunica el final de las negociaciones con los británicos, el ingeniero sugiere iniciar tratativas con *Gath & Chaves,* el competidor bonaerense de *Harrods* o, incluso, comenzar las obras del edificio a la espera de nuevos interesados.
Pero a esa altura, el negocio y la mortaja llamados Palacio Allende ya eran un capítulo concluido, un sueño irrealizable o, simplemente, un emprendimiento que excedía a Marcelino Allende y debían continuar los Salvo.

Palanti

"-En el fondo todo no es más que sífilis- meditaba Des Esseintes, con la mirada fija y clavada sobre las horribles maceraciones de los "Caladimus", acariciados por un rayo de luz. Y tuvo la brusca visión de una humanidad continuamente atormentada por los virus de todos los tiempos. Desde los comienzos del mundo, todas las criaturas se trasmitían, de padres a hijos, la misma herencia indestructible, la eterna enfermedad que causó estragos entre los antepasados del hombre y que llegó hasta roer los huesos de los viejos fósiles ahora exhumados".

Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo.* Cátedra. Madrid, 2004. Pg. 222.

"Para el Palacio Salvo se hizo un concurso en 1922. No hubo primer premio; pero las obras fueron encargadas a Palanti, uno de los perdedores. Gozaba de una fecundidad inventiva desorbitada y sin control. No hacía historicismo-ecléctico; creaba sus formas sin prejuicios. A base de una imaginación muy fértil hizo unos perfiles tan llenos de accidentes que el edificio pierde toda forma decidida; y unas superficies tan complejas que la vista divaga por ellas asombrada, sin sosiego ni apoyo, como un navío en la tempestad."

Artucio, Leopoldo Carlos: *Montevideo y la Arquitectura Moderna.* Nuestra Tierra. Montevideo, 1968. Pg. 17.

"La idea de construir en Roma *L´Eternale* es una idea dinámicamente fascista, ya que se trata de un monumento que deberá sintetizar y representar en el tiempo el valor del hecho

histórico más grande de este siglo, el *Fascismo,* en su condición de renovación de espíritu y de reconstrucción de la Patria, de un verdadero y auténtico avance en la civilización. *L´Eternale* deberá ser además, un inmenso hogar nacional y mundial en el cual deberán concentrarse las manifestaciones superiores de las múltiples actividades nacionales e internacionales de Roma, de Italia, del Mundo."

Palanti, Mario: *Cinque Anni di Lavoro.* Bestetti & Tumminelli. Milano, 1924. Pg. 22.

- - - - - - - - - - - - - - - -

En 1924 Mario Palanti presenta la primera versión del proyecto para la *Mole Littoria* en la biblioteca del *Palazzo Chigi.* Un gigantesco edificio de 350 metros de altura que aspiraba a convertirse en el "primer rascacielos italiano" y en un nuevo símbolo destinado a actualizar el mito de la Roma eterna en tiempos de Mussolini.[3] Pero la *Mole Littoria,* al menos ante los ojos de Palanti, no es sólo un monumento que representa la gloria del régimen, sino también y ante todo, un edificio pensado y concebido desde las entrañas del fascismo. Es decir, un rascacielos que se pretende "ontológicamente fascista", si es que cabe la expresión.

En la memoria que acompaña la primera versión del proyecto, Palanti afirma que el fascismo es "renovación de espíritu y reconstrucción de la Patria", o sea, una especie de anhelado reencuentro entre el sujeto y las instituciones, cobijados bajo el mito. Pero, sobre todo, el fascismo se presenta como síntesis dialéctica capaz de unir en el mismo gesto los aspectos y valores más disímiles y contradictorios: desde el "dinamismo de la idea" y la "fuerza de la acción", bien del gusto futurista, a la clásica "armonía de la creación".

L´Eternale está compuesto por un cuerpo bajo y una torre espigada coronada por un faro. En la torre se concentran

---

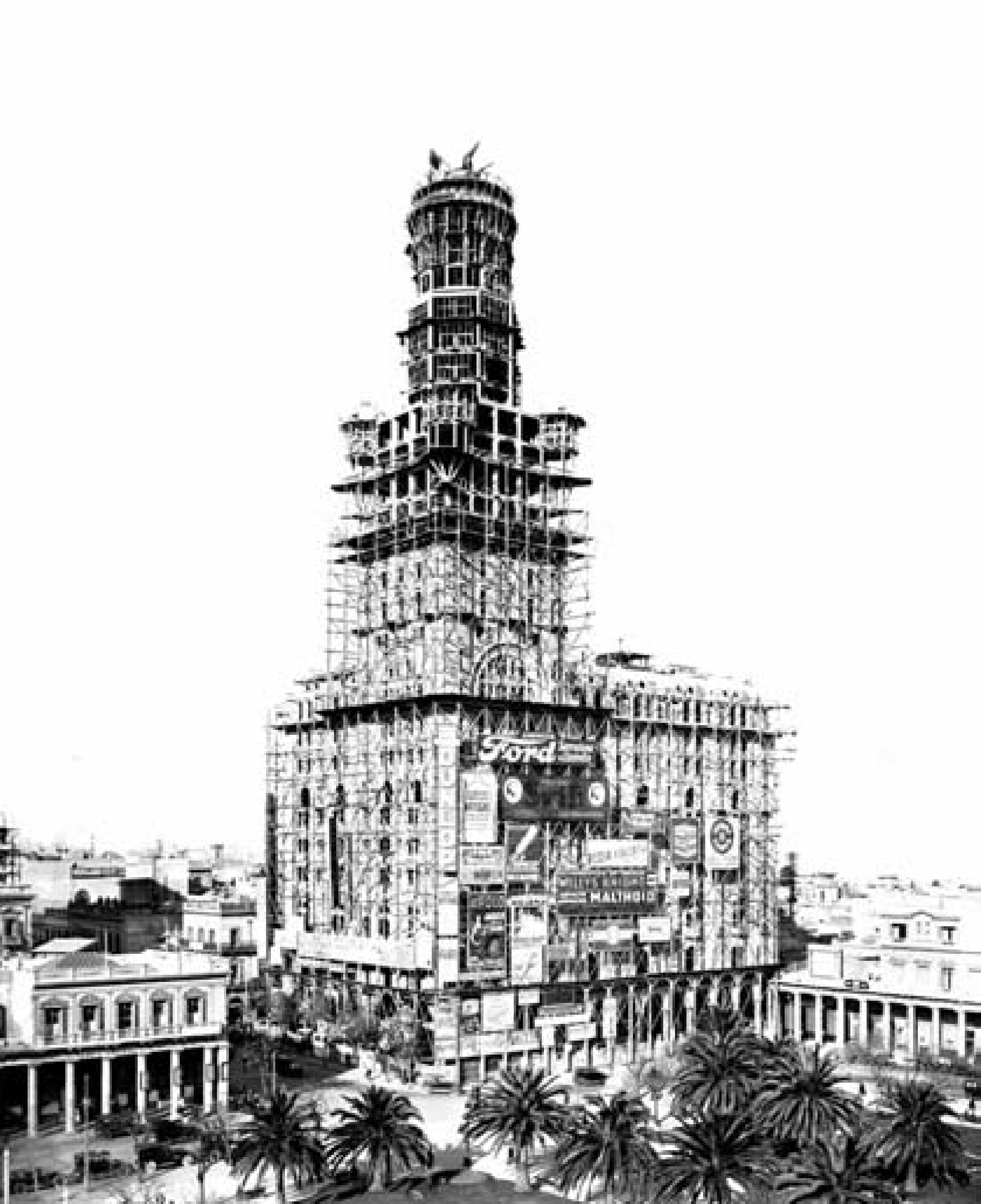
3. La primera versión del proyecto de *L´Eternale: Mole Littoria. Primo grattacielo Italiano* fue publicada durante el año 1925 junto a la firma y el saludo de Mussolini, que visitó la muestra en setiembre del 24. "Per la Mole Littoria, Alalá" (Alalá es una expresión de saludo inaugurada por Gabrielle D´Annunzio y luego adoptada por el fascismo).
Palanti, Mario: *Cinque anni di lavoro.* Bestetti & Tumminelli. Milano, 1925.
Palanti, Mario: *L´Eternale Mole Littoria.* Rizzoli &C Milano, 1926. En el ejemplar conservado por la Library of Congress figura una dedicatoria: "All´onnorevole Dr. Adolph Hitler, piu reverente ennumerazione. M. Palanti. Milano 1 Eugano 32 a.X".
Ver Bonicatto, Virginia: "Mario Palanti y su trilogía inconclusa (1919-1926)". Jornadas Universidad de La Plata. Disponible en la *web.*

las habitaciones de un hotel y, en la base, los más diversos y variados programas: termas, anfiteatros, salones de conferencias, biblioteca, un sector deportivo, jardines de invierno y verano, etcétera. Cada programa en su sitio, independiente y ordenado, dando vida a una "variedad compleja en una unidad rítmica y sintética". Pero para que el monumento cumpla entero su designio, para que este "condensador social" sea auténticamente fascista, la *Mole Littoria* también deberá incorporar todos y cada uno de los adelantos en materia de confort e instalaciones mecánicas, ajustar su desarrollo a las lógicas estructurales del hormigón armado y además -y sobre todo- ser capaz de verificar un buen "rendimiento capitalista". Y el punto es decisivo. Si el fascismo siempre fue una forma de estetización del capital, el problema de Palanti consiste ahora en intentar comprender el mundo desde la óptica de ese mismo capital -o bien, de su política- y ya no desde la estética. Y es aquí donde la deseada síntesis de los discursos, esta suerte de Babel llamada *Mole Littoria,* vuelve a chocar con la misma aporía que condenó al esteticismo el primer manifiesto de Marinetti. O, al menos, se demuestra incapaz de esconder su anacronismo visceral. Para Palanti, y a falta de un mejor argumento, el retorno de la inversión quedaría asegurado por mérito de los visitantes que en buen número, y provenientes de todas partes del planeta, llegarían a la ciudad eterna para admirar este nuevo "centro de atracción universal".

Una afirmación que equivale a declarar la matriz decimonónica del edificio, o mejor aún, a reconocer su deuda clamorosa con las exposiciones universales, con aquellos sitios donde el culto a la mercancía adquiría ribetes maravillosos ante los ojos de un *flâneur.* No en vano la diversidad programática del monumento se organiza y descubre recorriendo un pasaje como aquellos que atravesaban las manzanas de París. Si el edificio de Palanti parece concebido para una sociedad de *flâneurs,* en realidad, la colección de maravillosos estilemas que atosigan la masa de sus edificios tampoco es capaz de disimular su matriz decadentista y completamente hermética.[4]

---

4. Sobre el repertorio lingüístico de Palanti, y a falta de una documentación que sigue en deuda, pueden consultarse los trabajos de Carlos Alberto Hilger. En especial Hilger, Carlos Alberto y Sánchez, Sandra Inés: "Macrocosmos y microcosmos en la obra de Mario Palanti: los palacios Barolo y Salvo". En Revista *Summa* + nº 95. Buenos Aires, 2009.


Ford

← Palacio Salvo en construcción.

Al final, la ansiada "renovación de espíritu y reconstrucción de la Patria" declamada por Palanti se parece demasiado al argumento de una ópera wageriana.

Y lo mismo vale para aquella utópica síntesis dialéctica confiscada en un fragmento y encomendada al puro arrebato del genio.

El "primer rascacielos italiano" se parece demasiado a una versión gigante del Pasaje Barolo en Buenos Aires y del Palacio Salvo en Montevideo. Tres veces más alto y enfático, pero igual de solipsista y atávico.

Ortiz Saralegui

Radiotelefonía de un letrero luminoso.
Los ojos oyen colores;
están alerta
los radio-escuchas de los horizontes.

Super SUPER…..Suuuuper…
Trasmite PALACIO SALVO:
es el tango del anuncio
de una orquesta
de 5 músicos verdes.

Super…
Araña una descarga.

-Hola, hola, holahola…
Trasmite PALACIO SALVO!

-Están alerta
están alerta
los radioescuchas de los horizontes!

Ortiz Saralegui, Juvenal: "Palacio Salvo. Antipoema". En Ortiz Saralegui, Juvenal: *Palacio Salvo* (1927). Banda Oriental. Montevideo, 2005. Pg. 29.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Influido por el movimiento Martín Fierro, por la gira de Filippo Tomasso Marinetti al Río de la Plata y las noticias de la vanguardia europea, Juvenal Ortiz Saralegui escribe *Palacio Salvo,* un libro de poemas volcado hacia la "nota urbana, la exaltación de la urbe en su despertar, de los primeros rascacielos y autobuses". Pero en 1927, cuando Ortiz Saralegui publica su poemario, el rascacielos de




LA GIRALDA
GRAN CAFE Y CONFIT
1

los Salvo aún se encontraba en obras. Basta echar una ojeada a las fotografías de archivo para verificar que el edificio todavía era un esqueleto desnudo a la espera de pesadas vestimentas. Sin embargo la desnudez del Salvo nunca fue completa. Ortiz Saralegui -como el resto de los montevideanos- debió ver el esqueleto cubierto por otro exoesqueleto hecho de andamios sobre el que colgaba una tercera capa, o mejor sus girones, compuesta por todo tipo de carteles publicitarios, grandes, medianos y pequeños. Si el proyecto de Palanti es una especie de montaje escénico, una suerte de decorado hecho a medida para una ópera decadentista, e incluso, un personaje de esa misma ópera que declama grandilocuente acerca de su propio atavismo, la fotografía de 1927 parece encender otros horizontes. Es muy probable que los hermanos Salvo hayan aprendido que la acumulación de dinero reside en la especial habilidad a la hora de atravesar el tiempo y el espacio; de producir, circular y consumir, de lograr una metamorfosis perpetua que poco y nada se parece a la apariencia congelada de un palacio. La esquina mejor ubicada de toda la ciudad de Montevideo estuvo consagrada a un gigantesco edificio y a un culto de opereta, es verdad; pero también es cierto que mientras el Salvo aún no era el Salvo, mientras la mole tomaba forma cubriendo de "chacrutería" el hormigón armado, el Palacio supo ser un *collage,* una colección de fragmentos, o lo que es igual: un rascacielos tan moderno como el que imaginó Ortiz Saralegui.

← Lorenzo Salvo, J.Gomensoro y otros. En el reverso de la fotografía puede leerse: "El señor Lorenzo Salvo empuñando el pico para dar el primer golpe demoledor del viejo edificio de La Giralda, día 21 de marzo de 1922."

Le Corbusier

Una jirafa un poco aburrida
porque no han brotado palmeras de 100 metros.

Una jirafa empantanada en Andes y 18,
incapaz de cruzar la calle,
por miedo de que los autos
se le metan entre las patas y le hagan caer.

¡qué idea de reposo daría un rascacielos
acostado en el suelo!

Con casi todas las ventanas
mirando cara al cielo.

← Gran café y confitería La Giralda de Marcelino Allende.

Y desangrándose por las tuberías
del agua caliente
y de la refrigeración.

El rascacielos de Salvo
es la jirafa de cemento
que completa el zoológico edificio
de Montevideo.

- - - - - - - - - - - - - - - -

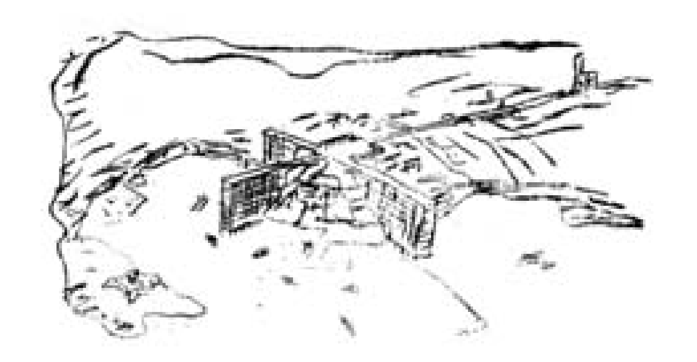
Ferreiro, Alfredo Mario: "Poema del rascacielos de Salvo". En Ferreiro, Alfredo Mario: *El hombre que se comió un autobús.* Arca. Montevideo, 1969. Pg. 126.

El jueves 7 de noviembre de 1929 Le Corbusier llegó al aeropuerto de Melilla en un vuelo regular desde Buenos Aires. Unas horas más tarde, a las 18.00, pronuncia la primera conferencia en el Paraninfo de la Universidad, el viernes 8 la segunda, y el sábado 9, sobre el mediodía, retorna a la capital argentina a bordo de un hidroavión de la empresa Nyrba. Apenas unos días más tarde, el 14 de noviembre, Le Corbusier vuelve a detenerse en Montevideo, otra vez en el puerto, pero ahora sobre la cubierta del Giulio Cesare durante la escala del transatlántico que lo lleva con destino al Brasil.

Gervasio y Álvaro Guillot son los autores de un extenso artículo publicado en la revista *La Cruz del Sur,* donde se reseña la obra de Le Corbusier y se transcribe una entrevista realizada en Montevideo[5]. En la nota los autores dan cuenta de la anécdota más difundida y tergiversada por la tradición oral, que recuerda al ilustre arquitecto en tierras uruguayas. Rodeado de una platea hecha de jóvenes arquitectos y estudiantes, frente al Palacio Salvo, le Corbusier preparó sus dardos más afilados y para el delirio de la comparsa dijo: "al ver la salchichería que sirve de decoración a la fachada de este innoble edificio, las molduras carnavalescas que trepan hasta la torre y las roscas adiposas que se cuelgan de la planta baja y del primer piso, encuentro que el Palacio Salvo es algo bufo*; c´ést rigolo".* Otros dicen que contó sus pasos, se detuvo y expresó en voz alta cargada de ironía:
"ya está, aquí debe ir el cañón que acribille al Salvo".
Pero en el puente del Giulio Cesare, junto a Josephine Baker, Agorio y Gervasio Guillot, el juicio de Le Corbusier

5. Guillot Muñoz, Gervasio y Álvaro: "Le Corbusier en Montevideo". En *La Cruz del Sur* nº 27. Montevideo, 1930.

Le Corbusier: Estudio de urbanización para Montevideo. Publicado en la *Obras Completas*, tomo 2. A la derecha el Palacio Salvo.





El Palacio Salvo recién inaugurado (nótese el edificio en obras a la derecha de la imagen).




ARTIGAS
S
S
Johnnie
Walker
Pebeco
REGIA ITALIANA
WILLYS KNIGHT
APOLO
PARQUE-HOT

había comenzado a cambiar: "realmente, esta capital es tan simpática y me encuentro tan bien bañado en su luz, que hasta me reconcilio con el impresionante bodrio del Salvo. Desde aquí no distingo la salchichería que lo adorna, o mejor dicho, que lo aplasta, de manera que el coloso no me lastima la vista".

Le Corbusier viajó a San Pablo y luego a Río de Janeiro, de regreso a Francia en la soledad de su camarote comenzó a escribir el esqueleto de un nuevo libro, *Précisions.* En un texto que permaneció inédito durante mucho tiempo, un borrador llamado *Prólogo Sudamericano,* el arquitecto de la Chaux des Fonds anotó la existencia de unas ciertas "perlas de modernidad" que auguraban nuevos horizontes para las ciudades del sur americano, y entre ellas figura el Palacio Salvo bajo la curiosa nomenclatura de un "rascacielos inimaginablemente divertido de Montevideo"[6]. De esta última metamorfosis dan cuenta las tres versiones de su propuesta urbana para la ciudad de Montevideo. Si nos olvidamos de los rascamares y de los errores en el trazado de la geografía, entonces podremos distinguir el perfil inconfundible del Palacio Salvo. Una suerte de monstruo antediluviano capaz de sobrevivir a la *tabula rasa* de Le Corbusier. Una pequeña mancha solitaria que, como un gigante exiliado, parece condenado a contar sus horas eternas en una lejana penillanura al sur del planeta.

Bonapelch

"Su idolatría por Gardel era incontenible, imitaba sus ropas, giros de lenguaje, gestos y hasta pensó, como el cantor, en rejuvenecer su rostro mediante una cirugía estética que nunca se concretó. Intervino en varias oportunidades en audiciones radiales bajo el seudónimo de "Bona", copiando de Gardel hasta el estilo de sus guitarristas. Según los entendidos, el resultado no era del todo malo. Bonapelch lo admiraba desde las épocas en que su ídolo aún no había tocado la fama. Resuelto a conocerlo personalmente, viajó a Buenos Aires y lo esperó en la puerta de un cine de Flores donde actuaba. Un amigo en común que lo acompañó desde Montevideo los presentó, y allí nació una extraña relación cuyo centro era "El Mago", y en la que Bonapelch reducía

6. En Rodríguez Dos Santos, Cecilia; Campos Da Silva Pereira, Margareth; Veriano Da Silva, Romao; Caldeira Da Silva, Romano: *Le Corbusier e o Brasil.* Tessela-Projeto. Sao Paulo, 1987. Pg. 72.

su papel al de mero espejo y, mago a su modo, convertía los deseos de Gardel en tangibles realidades.”

Robilotti Pereira, Cecilia: “Crónica de un hundimiento: la turbia historia de Ricardo Bonapelch”. En: *http://www.desmemoria.8m.com/bonapelch.htm*

“De aquel aposento, de aquella mansión huí aterrado. Afuera seguía la tormenta en toda su ira cuando me encontré cruzando la vieja avenida. De pronto surgió en el sendero

una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas. El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura casi imperceptible dibujada en zig-zag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la figura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher.”

Poe, Edgar Allan: La caída de la Casa Usher. Alianza, Madrid, 2002, Pg. 182.

La sociedad Salvo Hermanos, propietaria del entonces mayor rascacielos de Sudamérica, estaba formada por Ángel, Lorenzo y José Salvo. En 1923, cuando muere María Cadenazzi, esposa de José Salvo, sus dos hijas -Josefina y María Elisa- ingresan a la sociedad con un capital de 200.000 pesos cada una a cambio de una participación en el paquete accionario y una renta mensual.
Josefina Salvo estaba casada con Enrique Abal, heredero de un emporio de empresas vinculadas a la industria tabacalera y por lo tanto, un cónyuge capaz de garantizar la presencia de los Salvo en el seno de la clase dirigente. En cambio, María Elisa tomó por marido a Ricardo Bonapelch, un auténtico compadrito que imitaba a Carlos Gardel en cada gesto.

De origen humilde, poco adicto al trabajo y en cambio muy adicto a la vida nocturna, la ropa cara, la timba y las minas, Bonapelch logró que un tío suyo, capataz en la obra del Palacio, manipulara las redes del destino para provocar los primeros encuentros con la hija menor de José Salvo.
Con el matrimonio llegó el ascenso de Bonapelch y su



inmediato acceso a una fortuna que dilapidó en muy pocos años. Compró cargos políticos y abogados, realizó todo tipo de negocios fraudulentos, se rodeó de un séquito de vividores y trabó amistad con personajes importantes que le dieron una aureola de intocable. Fue amigo de Gabriel Terra y también de Carlos Gardel -su *alter ego*-. De hecho, fue el propio Bonapelch quien organizó un recordado encuentro donde el "zorzal criollo", Gardel, cantó para Terra, el dictador. Y también fue el "Bona" el encargado de iniciar la construcción del chalet donde Gardel pensaba pasar su retiro montevideano y que, obviamente, lo acabó pagando María Elisa. En 1933 la herencia de María Elisa estaba prácticamente agotada, y fue entonces cuando Bonapelch decidió apostar su última ficha, contratar los servicios de un sicario para asesinar a José Salvo y así apurar el trámite de una nueva fortuna.

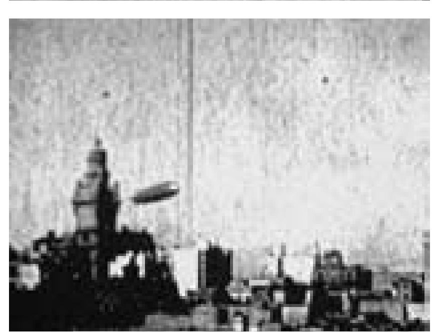
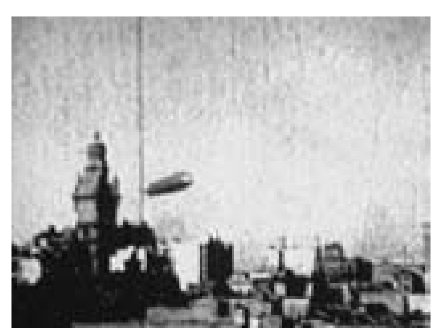
La noche del 29 de abril un automóvil con las luces apagadas atravesó de un lado a otro la calzada y aceleró torpemente para atropellar a José Salvo casi sobre la vereda. El conductor, llamado Artigas Guichón, quedó en libertad hasta 1941 cuando, "atormentado por el recuerdo", se presentó ante la justicia para confesar el crimen y, de paso, mandar preso a Bonapelch[7].

---

7. Una biografía de Bonapelch bien documentada se encuentra en Robilotti Pereira, Cecilia: "Crónica de un hundimiento: la turbia historia de Ricardo Bonapelch". En: Op. Cit.

← Gardel con Bonapelch, Barca y Bernat en la playa La Mulata, 1933



El Graf Zeppelin sobrevolando Montevideo junto al Palacio Salvo, 1º julio de 1934. Fotogramas extraídos de una filmación casera.

English

The *Palacio Salvo* [Salvo Palace] is an emblematic building in the city of Montevideo, built between 1923 & 1928, year of its inauguration. It is located in the corner of 18 de Julio, the city's main avenue, across from *Plaza Independencia.* In said plaza are now located the mausoleum of José Gervasio Artigas (forefather of the Uruguayan Nation, whose statue was installed in 1923) and the office tower seat of the Presidency of the Republic among other significant landmarks.

Built by the brothers Ángel, José & Lorenzo Salvo, wealthy textile industrials, it was designed by the Italian architect Mario Palanti and accrued the record of being the tallest building in South America until 1935 when it was surpassed the *Kavanagh* in Buenos Aires. The program that it contained, resulted very original for the Montevideo of the time, and as well a clear evidence of the hopes set in the evolution of the city, impelled by the ruling classes: a mix of hotel, office and retail center.

The lot had 33.50 m. on *Avenida 18 de Julio* and 53.70 m. on the *Plaza Independencia* street allowed it to accommodate within a dance hall, dinning room, theater, a billiards club, hotel and approximately 400 apartments, most of them dwellings and others of them office space, capable of hosting a total of some 2000 people.

It has a maximum height of 115 m. developed in 31 stories, formed by 2 basements, ground floor, a mezzanine and 26 high stories of which 16 are in form of skyscraper tower plus one observation platform-roof. Such a technical feat required the help of international companies specialized in he construction of buildings, such as the Dyckerhoff & Widmannn company, main contractor of the *Palacio Salvo,* the Centennial Stadium *[Estadio Centenario]* and the *Hospital de Clínicas,* among others, which sent to our country the Engineer Adolf Hartschuh to be in charge of the structural projects.

Above the dome that crowns the tower is located a beacon with a parabolic mirror, whose range was estimated to be 100 km. The architect's intent was to establish a dialog with the *Palacio Barolo* in Buenos Aires, work of his of great similarity, which also bore a beacon of similar characteristics.

In the Uruguay of the years of Batllism, where industrialization and forward looking legislation were put forth, renewing architecture was positioning itself at the most significant spot of the city, yet tainted with a confusing contradiction between modern technology, renewing typology and eclectic language. It was declared National Historic Monument in 1996.

Marcelino Allende

"In 1918, the owner of the lot, Marcelino Allende, tried to build the <<Palacio Allende>>, proposed as a building of multiple activities housed within a skyscraper typology. The endeavor awoke interest as much among the renown architects of the time as in the specialized construction firms. Finally, the ephemeral dream of Marcelino Allende went nowhere and the lot passed to the hands of the partnership of the Salvo brothers by the end of 1919."

Bonicatto, Virginia. "Una "catedral" para la Industria: El Palacio Salvo como materialización de la modernidad en Uruguay". From: *Revista Encuentros Latinoamericanos, Inmigracion y Empresarios, 3 y 4.* Montevideo, June-September 2008.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"If the project that you await from the United States does not result adequate to the customs and climate of the country or did not deserve your full approval; I would be very pleased to study a project for you."

Christophersen, Alejandro. Letter to Marcelino Allende. January 3rd 1919.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"We have notice in the commercial news reports that you contemplate erecting an office building of fifteen stories in you city's main Plaza, the building covering an area of 1800 square meters, with a 50 meter façades along the Plaza Independencia as well as along Andes Street, and a 32 meter façade along the Avenida 18 de Julio, having the building a height of 49 meters."

Belhmont Iron Works. Letter to Marcelino Allende. January 4th, 1919.

Towards the end of 1918 and the beginning of 1919 the negotiations initiated by Marcelino Allende seemed to begin bearing their first fruit and also their last. During the months of summer and autumn the merchant received more than fifty letters and telegrams from diverse locations, responding to problems of all type and terms, related to the construction of a future *Palacio Allende.* By what is taken from documents conserved at the Uruguayan National Archive[1], the merchant turned real estate investor projected to build a "building of substantial size", "American style", "of 15 stories", in the plot occupied by *La Giralda,* the celebrated café, bar and pastry shop owned by Allende where [Roberto] Firpo debuted the tango *La Cumparsita,* work of Gerardo Matos Rodríguez, en 1916.

To carry ahead such an enterprise, Allende set in motion three perfectly coordinated devices: in first place, he commissioned an architectural project; second, he looked for a partner that assured the viability of the endeavor and, finally, he publicized to the four winds the initiative with the object of compiling a list of sources and possible subcontractors. In each and every one of the operations that had to contribute to the giant puzzle, Marcelino Allende sought out to go beyond the local horizon by setting up his base of operations in Buenos Aires and, from there, he tried to move the necessary pieces to build the yearned cosmopolitan fragment in down town Montevideo. Ultimately, it was also about this. It's true, the Palacio Allende was a simple business, but a business that to be so had to impact the collective symbolic horizon, even surpass it, and at the same time immortalize the name of it's creator, dedicating him his own cenotaph, though one inhabited and put up for rent.

The project developed by Charles Robert Tiphaine, Frenchman based in Buenos Aires, shows a tall and slender building that gains height by the simple extrusion of the lot. A compact mass that the architect tries to control with small gestures at the corners, added to a eclectic wrapping, that is to say, with resources perfectly adjusted to the taste of the River Plate oligarchy that by then enjoyed every Parisian fragment placed under the Southern Cross.
Even if they were completely obvious and topical. But Tiphaine's floor plans allow also to understand the strategy and the reach of the venture imagined by Allende. While the central section of the building is destined to housing units of two to four bedrooms set on the perimeter, the lower levels –ground floor and mezzanines- are reserved for a large store. Translated to cash the floor plans reveal that the store is the project's key, that this is what should assure the profitability of the guilding and that, furthermore, Allende was betting on seducing large capital investors. The correspondence sent by the Engineer and Architect Arturo Prins[2] from Buenos Aires gives a good account of the steps taken before the prestigious firm *Harrods,* which, as deduced, were to become the concession holder of the lower floors of the Palace. In December of 1918 the London headquarters announce the decision of concentrating the company's capital and cancel all kind of investment outside of England. In the same letter in which Prins communicates the end of negotiations with the British, the engineer suggests to begin talks with *Gath & Chaves,* the Buenos Aires based competitor of *Harrods*, or even to start the construction of the building pending new stakeholders. But at this point, the venture and the shroud named Palacio Allende were already a closed chapter, a unrealizable dream or, simply, an enterprise that exceeded Marcelino Allende and that the Salvo's had to continue.

1. Archivo General de la Nación. Box n° 265. Folder n°1.

Palanti

"-Underneath it all everything is no more than syphilis-Des Esseintes meditated, with the sight straight and centered on the horrible macerations of the "Caladimus", caressed by a ray of light. And he had the sudden vision of a humanity conti-nously tormented by the virus of all times. Since the beginning of the world, all creatures transmitted, from parents to children, the same indestructible inheritance, the eternal sickness that wreaked havoc among the ancestors of man and that even got to gnaw the bones of old fossils now exhumed."

Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo.* Cátedra. 2004. Pg. 222

- - - - - - - - - - - - - - - -

For the Palacio Salvo a competition was done in 1922. There were no first prizes; yet the works were commissioned to Palanti, one of the losers. He displayed an fertile inventive that was exorbitant and without control. He did not make eclectic-historicism; he created his shapes without prejudice. Based on a very fertile imagination he made profiles so full of accidents that the building loses all decided shape; and surfaces so complex that the sight wanders on them amazed, restless and supportless, like a ship in the tempest.

Artucio, Leopoldo Carlos. Montevideo y la Arquitectura Moderna. Nuestra Tierra. Montevideo. 1968. Pg. 17

2 Arturo Prins was born in Montevideo in 1877 and graduated in Engineering in Buenos Aires, where he developed his professional career. In 1912 he initiated the works of the School of Law (current Engineering) in Buenos Aires, an enormous Neogothic building that remains incomplete, where Mario Palanti collaborated.

L´Idea di erigere in Roma l´Eternale é un´idea dinámicamente fascista, poiché si trata di un monumento il quale dovra sintetizzare e rappresentare nel tempo il valore del piu grande fatto storico di questo secolo, il Fascismo, nella sua realtá di rinnovazione di spirito e di ricostruzione della Patria, di una vera e propria sostituzione di civiltá. L´Eternale dovré essere anche un inmenso focolare nazionale e mondiale nel quale dovranno concentrarsi le superiori manifestazioni delle molteplici attivitá nazionali ed internazionali di Roma, d´Italia, del Mondo.

Palanti, Mario. Cinque Anni di Lavoro. Bestetti & Tumminelli. Milano. 1924. Pg.22.

- - - - - - - - - - - - - - - -

In 1924 Mario Palanti presents the first version of the project for the *Mole Littoria* in the library of the Palazzo Chigi. A giant building of 350 meters in height that aspired to become the "first Italian skyscraper" and a new symbol destined to update the myth of the eternal Rome in the times of Mussolini[3]. But the *Mole Littoria,* at least in the eyes of Palanti, is not only a monument that represents the glory of the regime, but also and above all, a building thought and conceived from the guts of fascism, that is to say, a skyscraper that pretends itself to be "ontologically fascist", if the expression fits.

In the report accompanying the first version of the project, Palanti affirms that fascism is "renewal of spirit and reconstruction of the homeland", in other words, a sort of yearned reunion between the subject and the institutions, sheltered in the myth. But, above all, fascism presents itself as a dialectic synthesis capable of joining in the same gesture the most dissimilar and contradictory aspects and values: from the "dynamism of the idea" to the "strength of the action", be it from the futurist tastes, to he classic "harmony of creation".

L'Eternale is comprised by a low body and a slender tower crowned by a lighthouse. Hotel rooms would concentrate in the tower and, at the base, the most diverse and varied programs: thermal baths, amphitheaters, conference halls, library, a sports sector, winter and summer gardens, giving life to a "complex variety in a rhythmic and synthetic whole". But for the monument to entirely meet it design, for this "social condenser" to be genuinely fascist, the *Mole Littoria* must also incorporate each and every one of the advances in terms of comfort and mechanical installations, adjust it's development to the structural logics of reinforced concrete and also, above all, be capable of verifying a good "return on investment". And the point is decisive. If fascism always was a form of aesthetization of capital, Palanti's problem now consist in trying to comprehend the world from the point of view of that same capital –or, of it's politics—and not anymore from the aesthetics. And it is here where the desired synthesis of discourses, this sort of Babel called *Mole Littoria,* collides again with the same aporia that condemned Marinetti first manifesto to aestheticism. Or, at least, it shows itself incapable of hiding its visceral anachronism.

For Palanti, and lacking a better argument, the return on investment would be assured by merit of the visitors who in good numbers, and coming from all parts of the globe, would arrive to the eternal city to admire this new "center of universal attraction". A statement equivalent to declaring the buildings nineteenth-century origins, or better still, recognizing its clamorous debt to the World's Fairs, with those places where the cult to merchandise acquired wonderful overtones in the eyes of a fláneur. The programmatic diversity of the monument is not in vain organized and discovered by wandering through a passage like those that crossed the city blocks of Paris. If Palanti's building seemes conceived for a society of fláneurs, in truth, the marvelous collection of stylistic traits that harass the mass of his buildings are not capable either to hide the decadent and completely hermetic origin.[4] In the end, the longed "renewal of spirit and reconstruction of the homeland" declaimed by Palanti, looks too much like the storyline of a Wagnerian Opera. And the same is true for that utopian dialectic synthesis confiscated in a fragment and assigned to the pure rapture of genius.

The "first Italian skyscraper" looks too much like a giant version of the *Pasaje Barolo* in Buenos Aires and the *Palacio Salvo* in Montevideo. Three times as tall and emphatic, but equally as solipsistic and atavistic.

3. The first version of *L´Eternale: Mole Littoria. Primo grattacielo Italiano* was published during the year 1925 close to the signature and Mussolini's greeting, who visited the exhibition in September 1924. "Per la Mole Littoria, Alalá" (Alalá is an expression of greeting inaugurated by Gabrielle D'Annunzio and then adopted by the fascists).
Palanti, Mario: *Cinque anni di lavoro.* Bestetti & Tumminelli. Milano, 1925.
Palanti, Mario: *L´Eternale Mole Littoria.* Rizzoli &C Milano, 1926. In the copy preserved by the Library of Congress a dedication appears: "All´onnorevole Dr. Adolph Hitler, piu reverente ennumerazione. M. Palanti. Milano 1 Eugano 32 a.X".
Cfr. Bonicatto, Virginia: "Mario Palanti y su trilogía inconclusa (1919-1926)". Jornadas Universidad de La Plata. Available in internet.

4. About Palanti's language, and in relation to the lack of documentation, the work of Carlos Alberto Hilger can be consulted. In particular Hilger, Carlos Alberto and Sanchez, Sandra Inés: "Macrocosm and microcosm in the work of Mario Palanti: Barolo and Salvo palaces." Summa + En Revista No 95. Buenos Aires, 2009.

Ortiz Saralegui

The eyes see colors
They're alert
the radio listeners of the horizons

Super SUPER….. Suuuuper…
PALACIO SALVO transmits
it's the tango of the advert
of an orchestra
of 5 green musicians.

Super…
Scratches a discharge.

-Hello, hello, hellohello…
PALACIO SALVO transmits!

-They're alert
they're alert
the radio listeners of the horizons!

Ortiz Saralegui. Juvenal. "Palacio Salvo. Antipoema". In: Palacio Salvo. Montevideo.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Influenced by the Martin Fierro movement, by the tour of Filippo Tomasso Marinetti to the River Plate and the news of the European Vanguard, Juvenal Ortiz Saralegui writes "Palacio Salvo", a book of poems leaning towards the "Urban note, the exaltation of the city in its awakening, of the first skyscrapers and buses". Yet by 1927, when Ortiz Saralegui publishes his poems, the Salvo's skyscraper is still under construction. It only takes a quick view to archival photographs in order to verify that the building was still a naked skeleton awaiting heavy clothing. However, Salvo's nakedness never was complete. Ortiz Saralegui –as the rest of Montevideans—had to see the skeleton covered by another exoskeleton made of scaffolding over which a third layer hung, or more like it's shreds, made up of all sorts of billboards, large, medium and small.
If Palanti's project was a kind of montage, a scenery of sorts tailor made for a decadent opera, and even more, a character in that same opera that declaims grandiloquently about it's own atavism, then the 1927 photograph seems to light up new horizons.
It is very probable that the Salvo brothers learned that the accretion of money resides in the in the special ability to cross time and space, to produce, circulate and consume, to achieve a perpetual metamorphosis that has little or nothing of the appearance of a palace.
The best located corner in the whole city of Montevideo was consecrated to a giant building and to a cult to the operetta, it's true, but it's also true that while the Salvo was not yet the Salvo, while the hulk took shape covered in reinforced concrete cold cuts, the Palacio knew to be a collage, a collection of fragments, or what is the same thing: a skyscraper as modern as the one Ortiz Saralegui imagined.

Le Corbusier

A somewhat bored jiraffe
Because 100 meter tall palm trees have not sprouted

A jiraffe swamped in Andes and 18 {de Julio]
Incapable of crossing the street
afraid that the cars
Will get between it's legs and make it fall

What idea of repose would give a skyscraper
Laying and the ground!
With almost all it's windows
Facing the sky
And bleeding by the pipes
of hot water
And of refrigeration

Salvo's Sckyscraper
is the cement jiraffe
that completes the built zoo
Of Montevideo

Ferreiro, Alfredo Mario. "Poema del rascacielos de Salvo". In: Ferreiro, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús.* Arca. Montevideo. 1969. Pg. 126.

- - - - - - - - - - - - - - - -

On Thursday, November 7th of 1929 Le Corbusier arrived at the airport at Melilla in a regular flight from Buenos Aires. A few hours later, at 6:00 PM, he pronounces the first conference at the University's main Auditorium, on Friday 8th the second one, and on Saturday 9th around noon, he returns to the argentine capital on board of a hydroplane of the Nyrba company. Barely a few days later, on November 14th, Le Corbusier stops once again in Montevideo, again in the port, but now above the deck of the "Giuilio Cesare" during the transatlantic's stopover that takes it bound to Brazil.

Gervasio & Álvaro Guillot authored an extensive article published in the *Cruz del Sur* magazine, where Le Corbusier's body of work is reviewed and an interview taken in Montevideo[5] is transcribed. In the piece, the authors recount of the anecdote that was most widespread and distorted, by oral tradition, which remembers the illustrious architect

5. Guillot Muñoz, Gervasio y Álvaro: "Le Corbusier en Montevideo". In La Cruz del Sur nº 27. Montevideo, 1930.

on Uruguayan soil. Surrounded by a orchestra made up of young architects and students, in front of the Palacio Salvo, Le Corbusier prepared his sharpest darts and to the delight of the sycophants said: "at the sight of the sausage shop that serves as décor for the façade of this ignoble building, the carnevalesque moldings that climb up to the tower and the chubby rocks that hang from the ground & first floors, I find that the Palacio Salvo is something of a joke; *c'est rigolo* [it's funny]". Others say he counted his steps, stopped and expressed in a loud voice charged with irony "that's it, here is where the cannon that pummels the Salvo should be". But on the deck of the Guilio Cesare, next to Josephine Baker, Agorio and Gervasio Guillot, Le Corbusier's judgment had started to shift: "really, this capital is so nice and I find myself so well bathed in it's light, that I even reconcile myself with the impressive boredom of the Salvo. From here I cannot distinguish the sausage store that adorns it, or better said, that crushes it, therefore the colossus does not hurt my sight".

Le Corbusier traveled to Sao Paulo and then to Rio de Janeiro, on his way back to France in the loneliness of his cabin he started writing the framework of a new book, *Précisions.* In a manuscript that remained unpublished during a long time, a draft called "South American Prologue", the architect from La Chaux des Fonds wrote down the existence of some certain "pearls of modernity" that forecasted new horizons for the cities of America's South, and among them ranked the Palacio Salvo under the curious nomenclature of "Montevideo's unimaginably fun skyscraper"[6]. This last metamorphosis is accounted for by the three versions of his urban proposal for the city of Montevideo. If we forget of the sea-scrapers and the errors at the outlining of the geography, then we can distinguish the distinct outline of the Palacio Salvo. A sort of antediluvian monster, capable of surviving Le Corbusier's tabula rasa. A small lonely stain that, as a giant exile, seems condemned to count it's eternal hours in a far away peneplane at the planet's south.

Bonapelch

"His worship for Gardel was irrepressible, he would imitate his clothes, his language, gestures and even thought of, as a singer, to rejuvenate his face by ways of a plastic surgery that never paned out. He intervened in many opportunities in radio auditions under the pseudonym of "Bona", copying Gardel even in the style of his guitar players. According to those in the know, the result was no all that bad. Bonapelch admired him since the times in which his idol had yet to achieve fame. Determined to meet him personally, he traveled to Buenos Aires and waited for him at the doors of a theater in Flores where he acted. A common friend that escorted him from Montevideo introduced them, and a strange relationship whose center was *"El Mago"* ["The Magician"] was born then and there, and one where Bonapelch reduced his role to that of a mere mirror and, magician in his own way, turned Gardel's wishes into tangible realities".

Robilotti Pereira, Cecilia. "Crónica de un hundimiento: la turbia historia de Ricardo Bonapelch".
En: *http://www.desmemoria.8m/bonapelch.htm*

- - - - - - - - - - - - - - - -

"From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened—there came a fierce breath of the whirlwind—the entire orb of the satellite burst at once upon my sight—my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder—there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters—and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher."

Poe, Edgar Allan. *La caída de la casa Usher.* Alianza, Madrid, 2002. Pg. 182

- - - - - - - - - - - - - - - -

The partnership named "Salvo Hermanos", owner of the major skyscraper of South America at the time, was formed by Ángel, Lorenzo and José Salvo. In 1923, with the death of María Cadenazzi, wife of José Salvo, their two daughters, Josefina and María Elisa entered the partnership with a capital of 200.000 pesos each in exchange for a participation in stocks and a monthly income. Josefina Salvo was married to Enrique Abal, heir to an emporium of companies related to the tabacco industry, and therefore, a spouse capable of guaranteeing the presence of the Salvo's among the ruling class. On the other hand, María Elisa

6. In Rodríguez Dos Santos, Cecilia; Campos Da Silva Pereira, Margareth; Veriano Da Silva, Romao; Caldeira Da Silva, Romano: *Le Corbusier e o Brasil.* Tessela-Projeto. Sao Paulo, 1987.

took Ricardo Bonapelch as a husband, an authentic hoodlum that imitated Carlos Cardel with each and every gesture.

Of a humble background, not very addicted to work but in change very much addicted to the nightlife, expensive clothes, gambling and girls, Bonapelch managed that an uncle of his, foreman in the construction site of the *Palacio Salvo,* manipulated the strings of destiny to provoke the first encounters with José Salvo's junior daughter. With marriage came the ascent of Bonapelch and the immediate access to a fortune that he squandered in very few years. He bought politicians and lawyers, made all kinds of fraudulent business deals, he surrounded himself with an entourage of freeloaders and befriended important characters that gave him an aura of untouchable. He was friends with Gabriel Terra, also with Carlos Gardel *–his alter ego*. In fact, it was Bonapelch himself who organized a memorable encounter where the *"Criollo's Thrush",* Gardel, sung for Terra, the dictator. And it was also "Bona" who took charge of starting the construction of the chalet where Gardel planned on spending his Montevidean retreats and that, obviously, María Elisa ended up paying for.

In 1933 María Elisa's inheritance was practically drained and it was then that Bonapelch decided to bet his final chip, hiring the services of a hit man to assassinate José Salvo and therefore hasten the process of a new fortune. On the night of April 29th an automobile with the lights turned off crossed from one side to the other of the street and accelerated clumsily to run over José Salvo almost on the sidewalk. The driver, named Artigas Guichón, remained free until 1941 when, "tormented by the memory", he turned himself in to confess the crime and, in the process, send Bonapelch to jail.[7]

7. A well documented biography of Bonapelch Robilotti can be found in Robilotti Pereira, Cecilia: "Crónica de un hundimiento: la turbia historia de Ricardo Bonapelch". In: *http://www.desmemoria.8m.com/bonapelch.htm*

Represa Rincón del Bonete

La represa “Dr. Gabriel Terra” se ubica en el paraje Rincón del Bonete sobre el Río Negro, que separa los departamentos de Durazno y Tacuarembó. Pertenece a la empresa estatal de energía (UTE) y tiene un largo de 1170 metros y una altura de 50,80 metros. Su lago artificial tiene una superficie de 1070 km^2.

Su construcción llevó desde 1937 a 1948, en parte debido al transcurrir de la Segunda Guerra Mundial. En ella estuvo involucrada la compañía alemana Siemens-Schuckertwerke AG, productora de aviones en la Primera Guerra Mundial, y posteriormente la norteamericana General Electric NY, empresa fundada por Thomas Edison.

En su impulso por modernizar al Uruguay, el presidente José Batlle y Ordóñez presenta en 1911, de la mano de su Ministro de Obras Públicas, el ingeniero Víctor Sudriers, un proyecto para hacer navegable el Río Negro y aprovechar su caudal energético. Este proyecto comienza a hacerse viable en 1928, cuando se crea la Comisión Nacional de Asuntos Hidráulicos, que completa los estudios del Río Negro y en 1929 contrata al ingeniero alemán Adolfo Ludin, quien realiza el proyecto para la represa entre 1930 y 1933. En ese entonces Ludin era uno de los principales especialistas del mundo y había realizado las centrales hidroeléctricas de Murtgwer I y II, con trabajos en Finlandia, Georgia, Adzerbaijan, Yugoeslavia, Irán y Japón entre otros.

La represa es puesta en funcionamiento entre 1945 y 1948. Cuenta con cuatro unidades de generación, que fueron renovadas entre 1994 y 1996. En la actualidad posee una potencia máxima de 160 MVA y doce compuertas que descargan un máximo de 6700 m^3 por segundo.





















Construcción

"Berlín, 17 de mayo de 1937
Excelentísimo Presidente de la República Oriental del Uruguay; Doctor Don Gabriel Terra, Montevideo.
Al buen éxito de la obra monumental del Río Negro comenzada por iniciativa de su gobierno, expreso a su excelencia mis más sinceras felicitaciones.
Adolf Hitler. Canciller del Tercer Reich".

"Montevideo, 17 de mayo de 1937. Al Excelentísimo Sr. Adolfo Hitler. Führer Und Reichanzler. Berlín.
Agradezco a V.E. su cordial felicitación con motivo de la iniciación de las obras hidroeléctricas del Río Negro. Confío en el éxito de las mismas porque serán realizadas por técnicos alemanes de gran reputación científica y tradición honorable. Nunca olvidará nuestro país todo cuanto ha hecho el gobierno de V.E. para facilitar la realización del contrato. Y tengo la seguridad de que a través de estas obras, cuyo impulso inicial celebra hoy el pueblo uruguayo, nuestros dos países han de sentirse cada día más vinculados en su firme amistad. Gabriel Terra, Presidente de la República".

"En el Rincón del Bonete es mucho más drástico todo lo concerniente al Partido Nazi. El operario alemán, sea quien sea, tiene la obligación de asociarse al Frente del Trabajo Alemán (que como Vd. Sabe, es dependiente del Partido Nazi).
Puede afirmarse que es esa la primera obligación que tiene un operario nazi. La segunda es la de ser suscriptor de "Deutsche Wacht". La tercera es la de suscribirse con un mínimo de $ 1.00 por mes durante cinco meses consecutivos para la "ayuda de invierno". O sea un total de cinco pesos ($ 5.00). La cuarta obligación consiste en tomar parte de la comida de "plato único" a razón de $ 0.50 por persona, también durante esos cinco meses. Y en esas comidas se pone a la venta (con obligación de comprar) mascotas a razón de $ 0.20 cada una. La quinta o sexta obligación, ya perdí la cuenta, es concurrir a las exhibiciones de películas exclusivamente políticas…"

Carta dirigida a Hugo Fernández Artucio el 20 de noviembre de 1939.
Publicada en Fernández Artucio, H.: *Nazis en el Uruguay.*
S/D, Montevideo, 1940. Pg. 63.

"La placa recordatoria de la piedra fundamental con la efigie de Gabriel Terra fue tirada al río. Olvidaron aquellos que lo hicieron, que su nombre está indisolublemente unido a la obra que es permanente."

Terra, Gabriel (h): *Gabriel Terra y la verdad histórica.*
S/D, Montevideo, 1962. Pg. 243.



einer der 4 Turbinen für die Anlage

Rincon del Bonéte

am Rio Negro

Gefälle 32m, Wassermenge 176 m³/s

n = 136 Umdr./min, N = 45000 PS

“La electricidad era vista como el motor del progreso, por lo tanto se incentivó la construcción de estas represas que sirvieron además para generar empleo después del crack del 29.
Recordemos que Raoul Dufy había materializado para la ocasión el mural más grande del mundo, de 60 x 10m, titulado El hada electricidad en el Palais de l’Electricité .
La estimulación de la construcción de represas, que a veces eran faraónicas, fue muy común en el mundo en los años 30, y se destacarán en EE.UU. las de Chickamauga, Bonneville, Grand Coulee, Boulder de la era Roosevelt, la del Dniéper de Stalin, y posteriormente los pantanos de la España franquista.
La adjudicación de la obra fue otorgada a la empresa alemana Siemens, a cambio de productos agropecuarios del país.
La jerarquía de este acuerdo germano-uruguayo provocará el otorgamiento al Ministro de Obras Públicas Martín Echegoyen y al Canciller José Espalter de la condecoración Águila de Oro del III Reich.
Durante la guerra, las presiones de EE.UU. revertirán esta situación para que Alemania se retirase de la obra de la represa para ser acabada por la estadounidense Westinghouse.
Como complemento de esta represa modelo se propone exhibir una maqueta con las viviendas obreras, construidas cerca de la misma, para albergar a los trabajadores que la estaban llevando a cabo.
La UTE colaborará con 18800 francos para la iluminación del pabellón y enviará a tres ingenieros y personal técnico a París a tales efectos. El mapa con luces de colores realizado por UTE - en el cual se mostraba la electrificación del país - no sólo sorprendió al presidente francés sino a muchos de los asistentes a la exposición.
La maqueta de Rincón del Bonete enviada había sido confeccionada para otra exposición anterior que se había realizado en Porto Alegre.”

← Vista aérea de la represa durante la construcción. A la derecha se pueden identificar los pozos donde luego se colocarían las turbinas y el edificio de Vilamajó.

Calvar, Didier: *El pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937 y la propaganda terrista.* Edición digital. Pg. 14.

Represa hidroeléctrica de Rincón del Bonete.
Cambio de denominación.
Exposición de motivos.
“Con asombro, los ciudadanos de este país escuchamos en las informaciones públicas que la represa hidroeléctrica de Rincón de Bonete es llamada “Represa Dr. Gabriel Terra”.
El Dr. Gabriel Terra ha pasado a la historia de la República como el principal responsable del golpe de estado del 31 de marzo de 1933, que arrasó con las instituciones democráticas por primera vez en este siglo. Y fue, precisamente, la

← Placa adherida a la carcasa espiral con indicaciones técnicas para cada turbina: caída 32 metros, flujo de agua 176m3/s, etc. 1942.

dictadura militar en el país a partir del 27 de junio de 1973 la que dio su nombre a la Represa Rincón del Bonete.
Es deber de un Gobierno democrático, y en especial, de su Parlamento, eliminar todo vestigio de glorificación a los responsables del arrasamiento a las Instituciones. Es de justicia, en cambio, exaltar el recuerdo y el ejemplo de quienes, en épocas oscuras, han luchado en defensa de la Democracia.
Por ello, el nombre del Dr. Julio César Grauert, para la mencionada obra tiene un profundo significado. Julio César Grauert, Diputado en la Legislatura arrasada por el golpe de 1933, fue la primera víctima mortal de la dictadura terrista, al caer asesinado por las fuerzas represivas del régimen golpista.
Montevideo, 26 de junio de 1989."
Reinaldo Gargano. Senador.
Proyecto de Ley
Artículo 1º. A partir de la promulgación de la presente ley, la represa hidroeléctrica de Rincón del Bonete pasará a llamarse "Represa hidroeléctrica Dr. Julio Cesar Grauert".
Artículo 2º. Comuníquese, etcétera.
Reinaldo Gargano. Senador.

Vilamajó

"La primer sorpresa al visitar el sitio es -aunque parezca trivial- encontrar un edificio. Asombra el enorme paralepípedo, detrás del espejo de agua. Es un majestuoso bloque; en una balsa, casi a la deriva. Adyacente al dique -la separación entre ambos viene del proyecto original, del 36, aunque sin detalles- a quien lo conozca, pronto le evocará la Facultad de Ingeniería".

Scheps, Gustavo: "(Electro) Magnetismo y Autohipnosis". En Scheps, Gustavo: 17 registros. Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó. FARQ, UdelaR. Montevideo, 2009. Pg. 22.

"DIQUE Y OBRAS HIDROELÉCTICAS DE RINCÓN DEL BONETE. - Circular. D. 5 cm. En colaboración con el Arq. Julio Vilamajó - Anverso: Composición dividida en dos partes. En la superior; una figura de hombre desnudo, echado, representando el río, por entre su brazo derecho cae el agua a la inferior donde la agitan tres "tritones" (…)". Descripción de la medalla conmemorativa de la represa.

Argul, José Pedro. "Un notable medallista uruguayo".
En: AAVV. *Pena. Su vida y su obra.* Colombino Hnos. Montevideo. 1951. Pg. 33.

Detrás de la represa, casi sobre el nivel del río, Julio Vilamajó construyó una larga nave de 109 x 36 metros destinada a alojar las cuatro turbinas junto a las oficinas técnicas y el puesto de mando.

Billete conmemorativo
de la construcción de
la represa hidroeléctrica
del Rincón del Bonete.
Emitido entre 1967 y
1971 por Thomas de
la Rue & Co..

Cartel de Obra donde
aparecen las empresas
alemanas asociadas al
inicio de la construc-
ción.



Un paralepípedo gris claro hecho de hormigón armado, sereno como un templo, que contrasta con el muro grueso y oscuro de la represa y el vértigo de los contrafuertes inclinados.

Está claro que asociar una nave industrial con un templo, en 1940, es una operación absolutamente tópica e incluso anacrónica. Por eso mismo vale la pena revisar los antecedentes e intentar medir las distancias respecto de ellos. Empecemos por el más obvio. En 1908 Peter Behrens había construido la famosa fábrica de turbinas para la AEG, otro templo, pero esta vez con el tímpano facetado. En este caso, el gran mérito de Behrens consistió en atrapar en el mismo gesto la solemnidad del neoclasicismo prusiano junto a los mensajes cifrados y el repertorio espiritual de la vieja Colonia de Artistas en Darmstadt. Es decir, que aquello que Behrens consigue realizar no es otra cosa que una síntesis entre tecnología y espíritu que sólo cabe en el plano ideológico y, justo por eso, por ser pura ideología, acaba transformándose en producto apetecible para Rattenau y el segundo Reich.
Pero aquello que en 1908 podía ser leído como proyecto ideológico, e incluso como conclusión positiva del largo camino recorrido por el romanticismo, en 1940, después del triunfo de la política real, después del absurdo recorrido de la estética de la máquina, ya tenía que ser puro anacronismo.

Tal vez sea porque Vilamajó ingresó como arquitecto de la represa durante el gobierno de Baldomir en pleno desmontaje del régimen terrista, o simplemente, porque el arquitecto sentía en carne propia esa orfandad espiritual que arrasaba con el mundo, o por cualquier otro motivo: lo cierto es que el templo de Vilamajó, a diferencia del de Behrens, no sólo es un volumen silencioso sino también extraño y ajeno al mundo que lo rodea.

Para empezar, el edificio de Vilamajó no es mucho más que un apéndice de la represa. De hecho, más allá de la apariencia tan estática, el cuerpo de fábrica está atravesado por todo tipo de flujos. Empezando por el agua que circula en unas inmensas tuberías subterráneas y acabando en la



Medalla de bronce acuñada con motivo de la inauguración de la represa por Antonio Pena y Julio Vilamajó, en diciembre de 1945.

electricidad. Una inmensa metamorfosis corre perpendicular al interior del edificio, sin que nada o casi nada lo delate en la arquitectura.

En segundo lugar, la nave de Vilamajó está completamente oculta por la represa y el terraplén. Es casi invisible para el poblado, y en cambio privilegia las visuales desde la margen opuesta del río, donde no hay nada ni nadie que lo observe. El templo de Vilamajó es como el *Redentore* de Palladio pero invisible. Carece de procesión, de puente flotante, o de cualquier dispositivo que encienda la escenografía por un instante, al menos una vez al año.

A nadie escapa que el recurso murario utilizado por Vilamajó tiene sus deudas más obvias con la arquitectura de Perret, como también está claro que la deuda no es una excepción sino una constante en toda su obra y que, además, la influencia de Perret trasciende el empleo de algunos estilemas ocasionales. Desde *Notre-Dame du Raincy al Palais d´Iéna* Perret había utilizado tramas en fachada con el objeto de uniformizar la expresión y a la vez lograr un ambiente sombrío, o si se prefiere, una atmósfera de sacralidad. Una trama mucho más simplificada aunque igual de espesa cubre el edificio de Vilamajó para provocar el mismo efecto: uniformizar el volumen -de paso silenciarlo evitando que los datos del interior se filtren sobre la fachada- y, generar un espacio cavernoso mucho más digno de un templo que de una sala de turbinas.

Es probable que Vilamajó utilizara la “Usina y casa de comando” como simple banco de pruebas para la obra de la Facultad de Ingeniería e, incluso, que el volumen del edificio viniera predeterminado por la firma concesionaria de la represa. Pero eso no cambia las cosas, ni altera en lo más mínimo la distancia que media entre el repertorio lingüístico desplegado por el arquitecto y las condiciones de emplazamiento y uso. Sería demasiado sencillo justificar el hiato, pero a decir verdad el desfasaje que existe entre las condiciones de lugar y el programa en Vilamajó tiene mucho más que ver con la obsesiva vocación por anclar las decisiones en una atmósfera espiritual que en cualquier otra lógica terrena.

Inundación

Las lluvias intensas, prácticamente ininterrumpidas, registradas desde el 24 de marzo hasta el 23 de abril de 1959, provocan la mayor crecida del Río Negro en la historia del Uruguay y generan el desborde de la represa de Rincón del Bonete, con el agua que sobrepasa los 70 cm -su cota máxima-. El ingeniero Adolfo Ludin había calculado la creciente de recurrencia cada 1.000 años en 9.000 m^3 por segundo, mientras que el efecto de las lluvias concentradas en ese mes llevó el caudal a 17.300 m^3 por segundo.

El 18 de abril se evacúa a la población de la ciudad de Paso de los Toros, ubicada aguas debajo de la represa, por temor a una posible rotura del dique debido al empuje del agua. La misma ya ubica su nivel en 82,81 metros de altura sobre el nivel del mar, siendo 84,30 metros la altura total del muro de la represa.

En la tarde del 19 de abril se procede finalmente a destruir una parte del terraplén de contención que forma el dique lateral de tierra de la represa. Con maquinaria pesada primero y luego con una explosión, se abre un hueco de unos 50 metros de largo que permite aliviar la presión de agua sobre el muro y habilitar una salida de agua del lago, que se sumaba a las compuertas abiertas completamente desde el 15 de abril. La llamada “Operación Terraplén”, meditada y debatida durante varios días, genera un pequeño estallido, lanzando piedras, tierra y humo blanco azulado.

La creciente del Río Negro no se detiene con estas acciones: continúa hasta que el 20 de abril, aproximadamente a la hora 17:00, sobrepasa el nivel del muro de la represa. El caudal hace subir el nivel de aguas abajo, que comienza a invadir la sala de máquinas y penetra por la primera fila de ventanas, inundando las turbinas y los transformadores que habían sido desconectados y colocados dentro de un vagón de tren para protegerlos. El 21 de abril la Sala de Máquinas amanece totalmente inundada.

El 3 de mayo, el Comandante Fidel Castro, recién nombrado Primer Ministro de Cuba, llega de visita al Uruguay, que se encuentra en plena catástrofe. Solicita interiorizarse de la situación que viven los pobladores de las zonas









Inundaciones del año 1959: fotografías aéreas de Paso de los Toros bajo el agua del embalse, voladura del terraplén y apertura del boquete.









Inundaciones del año 1959: el agua superando la cota +85 hasta rebasar el dique, y luego el edificio de Vilamajó "usina y casa de comando" bajo agua.


AFE





inundadas y recorre el centro del país. Camina por el dique de la represa de Rincón del Bonete, donde se le toma una foto acompañado del General Magnani, quien había sido designado Comandante Militar de Emergencia en la zona de Paso de los Toros. Posteriormente Castro dona 20.000 dólares de los fondos de la Revolución Cubana para los damnificados.

← Inundaciones del año 1959: interior y exterior del edificio de Vilamajó.

Más tarde, al iniciar su discurso en la explanada de la Intendencia de Montevideo, comenta: "He llegado un poco tarde. Sé que hace rato que están ustedes aquí reunidos; mas no era el motivo de nuestra tardanza el descanso, hace rato que no descansamos, ni allá ni acá. ¿Dónde estábamos? Estábamos junto a los campesinos en la zona inundada. Y quizás pocos hechos nos hayan impresionado más que aquellos grupos de campesinos uruguayos, en los cuales, por más que alguien hubiese tratado de encontrar una diferencia entre aquellos campesinos y los de nuestra tierra, no habría podido encontrarla jamás".

Bajo el embalse

"CARDOSO, Pueblo, Código de localidad 18925, Ubicado en la 10ª Sección Censal del Departamento de Tacuarembó. Sobre el lago del Río Negro al norte del Rincón del Bonete."

censo	población			vivien-das	hogares
	total	hombres	mujeres		
1963	190	107	83	54	-
1975	143	76	67	53	40
1985	85	45	40	46	27
1996	66	34	32	24	15
2004	47	25	22	45	18

Instituto Nacional de Estadísticas. http://www.ine.gub.uy

"El polígono de tiro del Grupo 2 estaba en la Isla 7 del Lago de la Represa de Rincón del Bonete, rodeado de aguas siempre tranquilas. El brillante espejo en que ciertas condiciones de luz convertían al lago, se constituía en una trampa mortal para aquel piloto que no prestara atención al altímetro, y se confiara en su percepción visual de la distancia hasta la superficie del agua.
Se suponía que eso le había ocurrido al piloto del Mustang FAU 252: desatendió controlar el altímetro para salir de la picada con la altura necesaria, y fue engañado por una falsa percepción de lejanía de la superficie del lago, continuando la pendiente del padrón de tiro hasta hundirse en las aguas...

Le llamábamos "el encantamiento del lago", y el recuerdo del FAU 252 nos ayudaba a evitarlo".

Pilotoviejo. *El Mustang FAU 252: un avión que no muere.* 2a edición, diciembre 2005. *http://www.pilotoviejo.com*

- - - - - - - - - - - - - - - -

"(…) Un día, el 12 de marzo de 1973, a la una y media de la mañana golpearon en casa preguntando si allí vivía Tito Gomensoro, pues había un atentado contra su vida por parte de unos brasileros. El no vivía en casa, sino que vivía con su esposa en su casa. Me dijeron "apúrese señora que hay unos brasileros que tienen un atentado contra él". Yo me fui con ellos en jeep amarillo, adelante iba un "camello". Llegamos a la casa de mi hijo, que estaba durmiendo y se lo llevaron. Estábamos su esposa y yo".

Testimonio de Marta Josman ante la *Comisión Investigadora Parlamentaria sobre situación de personas desaparecidas y hechos que la motivaron.*
Rico, Alvaro (coordinador) et alter: *Investigación Histórica sobre Detenidos Desaparecidos.* Tomo 2. IMPO. Montevideo, 2007. Pg. 237.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Cardoso Grande es el nombre de un pueblo que permanece sumergido casi por completo desde de la construcción del embalse que alimenta la represa. El paraje había sido fundado hacia 1889 en torno a una estación de tren vecina al arroyo Cardoso y gozaba de una cierta prosperidad en los años 20 gracias a la conexión con la red ferroviaria, que ofrecía una rápida salida a la producción rural de la zona. Cuando la cota del Río Negro fue elevada, el pequeño arroyo amplió su cauce hasta cubrir las tres cuartas partes del pueblo, anular por completo la estación de trenes y generar una lengua de seis quilómetros de ancho que terminó por aislar el pueblo de las rutas nacionales.
En 1930 Cardoso contaba con una población de 1600 habitantes, actualmente es un pueblo fantasma donde apenas viven cuarenta y siete personas. Pero en las temporadas de sequía, cuando el río llega a los niveles más bajos, todavía puede reconocerse los fragmentos del antiguo pueblo sumergido tragado por el barro.

Un Mustang F-51D (252 FAU/44-63476 USAAF) de la Fuerza Aérea Uruguaya permaneció cuarenta años bajo las aguas del embalse. El avión era uno de los veinticinco cazas que el gobierno uruguayo compró al ejército americano hacia fines del año 1950, cuando las relaciones con la República Argentina llegaron a un punto de máxima tensión.
El 8 de agosto de 1955, durante una práctica de tiro sobre la isla n°7 del embalse del Rincón del Bonete, el Teniente Jorge Thomasset perdió el control de la nave, se estrelló y desapareció bajo la superficie del lago.

Formación de los cazas Mustang F51D en el aeropuerto de Carrasco, 1950. En primer plano el 252 FAU.



En 1991, Rocky Arnulfo Medina y el piloto canadiense Bob May negociaron los derechos con la Fuerza Aérea e iniciaron la búsqueda del avión con el propósito de restaurarlo. En marzo de 1993, el Mustang 252 fue encontrado a 18 metros de profundidad, parcialmente hundido en el barro. Rescatado y enviado al Canadá, finalmente el caza volvió a volar en 2004.

Roberto Gomensoro Josman fue detenido el 12 de marzo de 1973 en su domicilio de Montevideo por unos agentes vestidos de civil que se identificaron como integrantes de las llamadas Fuerzas Conjuntas. El 18 de marzo, el propietario de un campo lindero al Batallón de Ingenieros n°3 de Paso de los Toros encontró el cadáver de un hombre atado con alambres de púa, rodeado por una malla metálica a la que venían sujetas tres piedras, flotando sobre el río. El cuerpo de Gomensoro Josman fue sepultado en 1973 en el cementerio de la ciudad de Tacuarembó, en una tumba sin nombre, hasta que en 2002 pudo determinarse su verdadera identidad.

English

The "Dr. Gabriel Terra" dam located at the township of Rincón del Bonete on the Río Negro, which separates the Departments of Durazno and Tacuarembó. It belongs to the state-run electric company (UTE) and has a length of 1170m and a height of 50,80m. It's artificial lake has a surface of 1070km2.

It's construction took from 1937 to 1948, in part due to the elapse of the Second World War. In it were involved the German company Siemens-Schuckertwerke AG, manufacturer of airplanes in the First World War and later the North American General Electric NY, company founded by Thomas Edison.

In his impulse to modernize Uruguay, President José Batllé y Ordoñez presents, in 1911, HAND IN HAND WITH the Minister of Public Works, the Engineer Victor Sudriers a project to make the Río Negro navigable and take advantage of it's energetic flow. This project started to become viable when in 1928 the National Commission for Hydraulic Affairs was created, which completes the studies of the Río Negro and hires in 1929 the German Engineer, Professor Adolfo Ludin, who made the project for the dam between 1930 & 1933. At the time, Ludin was one of the main specialists in the world and had completed the hydroelectric plants of Murtgwer I & II, and worked in Finland, Georgia, Azerbaijan, Yugoslavia, Iran and Japan among others.

The dam is set online between 1945 & 1948, counting with four generator units, which were renovated between 1994 & 1996. Today it hold a maximum output capacity of 160 MVA and 12 flood gates that discharge a maximum of 6700 m^3 per second.

Construction

"Berlin, May 17th, 1937.
Your Excellence, President of the República Oriental del Uruguay; Doctor Don Gabriel Terra, Montevideo.
To the success of the monumental project of the Rio Negro started by your government's initiative, I express, to Your Excellence, my most sincere congratulations.
Adolf Hitler. Chancellor of the Third Reich".

"Montevideo, May 17th, 1937.
To Your Excellence Mr. Adolf Hitler. Fuhrer Und Reichanzler. Berlin.
I thank Y.E. his cordial congratulation due to the initiation of the hydroelectric works of the Río Negro. I trust in the success of these because they will be done by German technicians of great scientific reputation and honorable tradition. Our country will never forget all which Y.E. government has done to facilitate the realization of the contract. And I have the assurance that through these works, whose initial impulse the Uruguayan people celebrate today, our two countries should feel each day more linked in their firm friendship.
Gabriel Terra, President of the Republic".

- - - - - - - - - - - - - - - -

"At the Rincon del Bonete all concerning the Nazi Party is much more drastic. The German worker, whoever he is, has the obligation to associate himself to the German Work Front (that as you know, is dependent of the Nazi Party). It can be said that this is the first obligation that the nazi worker has. The second is to be subscriber to the "Deutsche Wacht". The third is to subscribe with a minimum of $ 1.00 per month during five consecutive months for the "winter help". In other words, a total of five pesos ($ 5.00). The fourth obligation consist in taking part of his meal from a "single dish" at the rate of $ 0.00 per person, also during those five months. And in those meals that are put to sale (under compulsory acquisition) pets at a rate of $ 0.20 each. The fifth or sixth obligation, I lost count already, is to concur to the playing of exclusively political films…"

Letter directed to Hugo Fernandez Artucio on the November 20th, 1939. Published in: Fernández Artucio, H. *Nazis en el Uruguay.* Montevideo 1940. Pg. 63.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"The commemorative plaque of the cornerstone with the effigy of Gabriel Terra was thrown into the river. Those who made it forgot, that his name is indissolubly linked to the works that are permanent."

Terra, Gabriel (Jr.), *Gabriel Terra y la verdad histórica.* Montevideo, 1962. Pg. 243.

“Electricity was seen as the engine of progress, therefore the construction of these dams were encouraged, also serving to generate employment after the crack of ’29.

Let us not forget that Raoul Dufy had materialized for the occasion the world’s greatest mural, of 60 x 10m entitled The electricity fairy in the Palais de l’Electricité.

The stimulation to the construction of dams, which sometimes were pharaonic, was very common in the world of the ‘30s, standing out in the United States those of Chickamoauga, Bonneville, Grand Coulee, Boulder from the Roosevelt era, that on the Dnieper by Stalin, and afterwards the swamps of Franco’s Spain.

The adjudication of the project was assigned to the German company Siemens, in exchange for agricultural products of the nation. The hierarchy of this German-Uruguayan accord will provoke the bestowal of the Honor of the Golden Eagle of the Third Reich to the Minister of Public Works Martín Echegoyen and to the Chancellor José Espalter. During the war, the pressures of the United States will revert this situation in order to make Germany retire from the project of the dam for it to be finished by the American Westinghouse.

Complementary to this model dam it’s proposed to exhibit the model with the workers housing units, built near the project itself, to house the workforce that was making it happen.

UTE will collaborate with 18800 francs for the illumination of the pavilion and will send three engineers and technical staff to Paris to such effect.

The map with colored light made by UTE -in which the electrification of the country is shown- not only surprised the French president but also many of the patrons of the exposition.

The model of el Rincón del Bonete sent had been made for another previous exbitition that had been made in Porto Alegre.”

Calvar, Didier: *El pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937 y la propaganda terrista*. Digital Edition. Pg. 14.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Change of Denomination.

“Hydroelectric dam of rincón del bonete. Change of denomination”.

Exposition of motives.

With amazement, the citizens of this country heard in the news reports that the hydroelectric dam of Rincón del Bonete is named “Dr. Gabriel Terra Dam”.

Dr. Gabriel Terra has passed to the history of the Republic as the main responsible of the coup d’état of March 31st, 1933, which swept with the democratic institutions for the first time in this century. And it was, precisely, the military dictatorship in power starting June 27th, 1973, that named the Rincón del Bonete Dam.

It’s the duty of a democratic Government, and specially, of it’s Parliament, to eliminate all trace of glorification to those responsible of the obliteration of the institutions. It is justice, in change, to exalt the memory and the example of who, in dark times, have fought in defense of Democracy. For that, the name of Dr. Julio César Grauert, for the mentioned work has a profound significance. Julio César Grauert, Parliamentarian of the Legislature swept by the 1933 coup, was the first fatal victim of the Terrist dictatorship, when falling assassinated by the repressive forces of the facto regime.

Montevideo, June 26th of 1989.

Reinaldo Gargano. Senator.

Legislative bill

1st Article. From the promulgation of the present law, the hydroelectric dam of Rincón del Bonete will be named “Dr. Julio Cesar Grauert hydroelectric dam”

2nd Article. Communicate, etc.

Reinaldo Gargano. Senator

Vilamajó

“The first surprise when visiting the site is -even if it seems trivial- finding a building. The enormous parallelepiped behind the reflecting water amazes. It is a majestic block; on a raft, almost adrift, Adjacent to the dock -the separation between both comes from the original project, of ’36, though without details- to whom knows it, soon will evoke the Faculty of Engineering”.

In Scheps, Gustavo. *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó.* Farq-UdelaR. Montevideo. 2009. Pg.22.

- - - - - - - - - - - - - - - -

“DOCK AND HYDROELECTRIC WORKS OF RINCÓN DEL BONETE – Circular. D. 5cm. In collaboration with the Arch. Julio Vilamajó –Obverse: Composition divided in two parts. Above; a figure of naked man, lying, representing the river, for from within his right arm the water falls to the lower where it’s agitated by three “tritons” (…)”.

Description of the commemorative medal of the dam. Argul, José Pedro. “Un notable medallista uruguayo”. In: AAVV. *Pena. Su vida y su obra.* Colombino Hnos. Montevideo. 1951. Pg. 33.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Behind the dam, almost above the level of the river, Julio Vilamajó built a long warehouse of 109 x 36 meters destined to house the four turbines with the technical offices and the command post.

A light grey parallelepiped made of reinforced concrete, serene as a temple, that contrasts with

the thick and dark wall of the dam and the vertigo of the slanted buttresses.

It's clear that associating a warehouse with a temple, in 1940, is an absolutely topical and even anachronistic operation. Therefore it is worth the while to go over the precedents and try to measure the distances from them.
Let's start with the most obvious. In 1908, Peter Behrens had built the famous turbine factory for AEG, another temple, but this time with a faceted tympanum. In this case, the great merit of Behrens consisted in trapping in the same gesture the solemnity of Prussian Neoclassicism next to the ciphered messages and the spiritual repertoire of the of Artist's Colony in Darmstadt. In other words, that which Behrens achieves is nothing else that a synthesis between technology and spirit that only fits within the ideological plane and that, because of that, of being pure ideology, ends up transforming itself into a palatable product for Rattenau and the second Reich.
But that which in 1908 could be read as an ideological project, or even more, as positive conclusion of the long road traveled by Romanticism, in 1940, after the triumph of the real politics, after the absurd path of the aesthetics of the machine, already had to be pure anachronism.

Maybe it was because Vilamajó started as the dam's architect during the government of Baldomir during the disassembly of Terra's regime, or simply, because the architect felt in his own flesh that spiritual orphanhood that swept with the world, or for any other motive: what is true is that Vilamajó's temple, different from Behrens's, is not only a silent volume but it is, also, strange and alien to the world that surrounds it.

To start with, Vilamajó's building is not much more than an appendix of the dam. In fact, beyond such a static appearance, the factory's body is undergoing all kinds of fluxes. Starting with the water that circulates through some immense subterranean tubing and ending with the electricity. An immense metamorphosis runs perpendicular to the interior of the building without anything, or almost anything, to tell off it in the architecture. In second place, Vilamajó's warehouse is completely hidden by the dam and the embankment, it's almost invisible for the town, and in exchange it privileges the visuals from the opposite bank of the river where there is nothing nor no one to observe it. Vilamajó's temple is like the Palladio's *Redentore* but invisible. It lacks procession, a floating bridge, or any device that lights up the stage for an instant, at least once a year.
It escapes no one that the walled resource used by Vilamajó has it's most obvious debts with Perret's architecture, as is also clear that the debt is not an exception but a constant in all of his oeuvre and that, also, Perret's influence transcends the use of certain occasional stylistic units. From *Notre-Dame du Raincy to the Palais d'léna,* Perret had used frames on the façades with the object of uniformizing the expression and at the same time achieve a somber environment, or if it's preferred, an atmosphere of sacredness.
A much more simplified weave though, equally thick covers Vilamajó's building. To provoke the same effect: uniformize the façade –and by the way silence it it avoiding that the data of the interior sneak out on the façade"- and, generate a cavernous space much worthier of a temple than of a turbine hall.

It's probable that Vilamajó used the "plant and command post" as a simple test bed for the project of the Faculty of Engineering and, what's more, that the building's volume came predetermined by the dam's concession holding company, but that does no change things, nor alter in the most minimum the distance that lies between the stylistic repertoire deployed by the architect and the conditions of the location and use. It would be too simple to justify the hiatus, but in all honesty, the mismatch that exists between the sites conditions and the program in which Vilamajó has much more to do with the obsessive vocation for anchoring all decisions in a spiritual atmosphere than on any other earthly logic.

Flooding

Intense rainfalls, practically uninterrupted , that occurred from March 24th till April 24th, 1959 cause the greatest overflow of the Rio Negro in the history of Uruguay, provoking the overflow of the Dam at Rincón del Bonete, with water levels surpassing by 70 cm. the highest safe level. The Prof. Eng. Adolfo Ludin had calculated the river's growth with a recurrence every 1000 years of m3 9000 m3, while the effects of the concentrated rains in this month took the flow level to the level of 17.300 m3 per second.

On the 18th of April the population of Paso de los Toros, located downstream from the dam, is evacuated due to the grim prospect of a possible

rupture of containment given the thrust of the water, already located at 82,81m of height above sea level, being 84,30 the total height of the dam's wall.
In the afternoon of April 19th, finally the destruction of a part of the embankment that forms the dam's lateral earth wall proceeds. It was opened with heavy machinery first and later with an explosion, a hole of some 50 meters long that allowed to ease the water pressure above the wall and enable a water exit to the lake, which add to the floodgate doors that already had been opened since Arpil 15th. The so called "Operation Embankment" pondered and debated during various days, generates a small blast, throwing stones, earth and white and blue smoke.

The rise of the river does no stop with these actions, but continues until on the 20th of April, aproximatelly at 17:00 hrs the Dam's wall was exceeded. The flow started to go through quikly, making the water level downstream rise which starts to invade the machine room, entering through the first row of windows, flooding the turbines and transformers that had been disconected and placed in a train wagon for protection. On the 21st of April the Machine Room reaches day break totally flooded.

On the 3rd of May, Commander Fidel Castro newly named Prime Minister of Cuba, arrives in a visit to Uruguay which found itself in the midst of the catastrofe. He requests to learn more of the situation in which the inhabitants of the flooded areas were and he tours the center of the country. He walks on the dam of Rincón del Bonete, where he's taken a picture acompanied by General Magnari who had been designated Emergency Military Commander for the zone of Paso de los Toros. Afterwards, Castro donates 20.000 dollars of the Cuban Revolutions reserves for the affected.

Later when starting his speech at the esplanade of the Montevidean Municipality he comments: "I have arrived a little late. I know that you've been here meeting for a while now, yet the motive of delay was no rest, we a haven't rested for a while, neither there nor here; Where were we? We were with the farmers in the flooded areas. And maybe few facts have impressed us more that those groups of Uruguayan farmers, in which, even if somebody had tried to find a difference between these farmers and those of our land, they could not have found it".

Under the Reservoir

"CARDOSO, Town, Locality Code 18925, Located in the 10th Census Section of the Department of Tacuarembó. On the lake of the Río Negro, north of Rincón del Bonete"

census	Population			houses	House-holds
	total	men	women		
1963	190	107	83	54	-
1975	143	76	67	53	40
1985	85	45	40	46	27
1996	66	34	32	24	15
2004	47	25	22	45	18

Instituto Nacional de Estadísticas. *http://www.ine.gub.uy*

"Group 2's shooting range was on Island 7 of the Lake of the Dam of Rincón del Bonete, surrounded by constantly calm waters. The brilliant mirror that in certain light conditions became the lake, became a deadly trap for the pilot that did not pay attention to his altimeter, and grew overconfident in this visual perception of the distance to the waters surface.
It was supposed that this is what happened to the pilot of the Mustang FAU 252: he neglected to control the altimeter to come out of a dive with sufficient altitude, and was deceived by the false perception of remoteness of the lake's surface, maintaining the angle of attack of the shooting run until he sank in the waters…
We called it "the lake enchantment", and the memory of the FAU 252 helps us avoid it".

Pilotoviejo. "El Mustang FAU 252: un avión que no muere". 2nd edition, December of 2005. *http://www.pilotoviejo.com*

- - - - - - - - - - - - - - - -

"(…) One day, March 12th of 1973 at one thirty in the morning they knocked home asking if this is where Tito Gomensoro lives, because there had been an attempt on his life by the hand of some Brazilians. He did no live in the house, but lived with his wife in his house. They told me "hurry up Lady that there are some Brazilians that have an attempt against him". I left with them in a yellow jeep, in front went a "camel". We reached my son's house, who was sleeping and they took him. His wife and I were there".

Testimony of Marta Josman before the Parliamentary Investigative Commission on the situation of disappeared persons and the reasons that caused them.
Rico, Alvaro (coordinator) et alter. *Investigación Histórica sobre Detenidos Desaparecidos.* Tomo 2. IMPO, Montevideo. 2007. Pg. 237.

Cardoso Grande is the name of a town that remains submerged almost completely since the construction of the reservoir that feeds the dam.
The township had been founded in1889 around a train station neighboring the Cardoso stream and it enjoyed a certain prosperity in the '20's thanks to the railway connection that offered a quick exit for the output of the areas rural production.
When the level of the Río Negro was elevated, the small stream widened its bed until it covered three quarters of the town, completely canceling the train station and generation an inlet six kilometers wide that ended up isolating the town from the national highways.
In 1930 Cardoso counted with a population of 1600 inhabitants, presently it is a ghost town where barely 47 people live. But in dry seasons, when the river reaches it's lower levels, fragments of the old submerged town swallowed by the mud can still be recognized.

A Mustang F-51D (252 FAU/44-63476 USAAF) of the Uruguayan Air Force remained forty years under the waters of the reservoir. The plane was one of the twenty five fighters that the Uruguayan government bought from the United States armed forces towards the end of 1950 when the relations with the Argentine Republic reached a point of peak tension.
On August 8th, 1955 during a practice run over island no 7 of the reservoir of Rincon del Bonete, Lieutenant Jorge Thomasset, lost control of the airplane, crashed and disappeared below the surface of the lake.
In 1991 Rocky Amulfo Medina with the Canadian pilot Bob May negotiated the rights with the Air Force and started the search for the airplane with the purpose of salvaging and restoring it. In March of 1993, the Mustang 252 was found at a depth of 18 meters, partially sunk in the mud. Rescued and sent to Canada, finally the fighter flew once again in 2004.

Roberto Gomensoro Josman was detained on March 12th, 1973, in his home in Montevideo by agents in civilian clothing that identified themselves as members of the so called Joint Forces.
On March 18th, the owner of a field adjacent to the 3rd Engineers Battalion of Paso de los Toros, found the dead body of a man tied with barbed wire, wrapped by a metallic mesh to which three stones where attached, floating above the river.
The body of Gomensoro Josman was buried in the cemetery of the City of Tacuarembó in 1973 in an unmarked grave, until in 2002 his true identity could be determined.

Edificio Panamericano

El edificio Panamericano está ubicado frente a la Rambla Armenia en el barrio del Puerto del Buceo, en la ciudad de Montevideo. Es una construcción de viviendas y algunos servicios comunes, y tiene un total de 18.100 m^2 construidos en un predio de 9.500 m^2.

El proyecto y la dirección de obra corresponden al arquitecto Raúl Sichero Bouret y fue realizado entre los años 1959 y 1964. La propuesta original, que tenía el doble de largo, no se realizó completamente.

De estrictas líneas modernas, este volumen prismático de 100 metros de largo, 50 metros de altura y 13 metros de ancho contiene un garaje subterráneo, planta baja en dos niveles y diecisiete pisos de viviendas. Está conformado por cinco torres de apartamentos independientes que se relacionan sólo en el subsuelo y el hall continuo de planta baja.

El subsuelo estaba previsto para incluir, además de los estacionamientos correspondientes a cada apartamento, una estación de servicio completa. La planta baja contendría salón de té, bar, confitería, sala de proyecciones, gimnasio, etcétera.

El edificio contaba desde el proyecto con todas las instalaciones y equipamientos que permitían el máximo confort posible en la época: losa radiante, calefacción de agua central, doble vidrio atérmico en las aberturas, ascensores para dos apartamentos por piso, aislación acústica entre pisos, bañeras en los baños, teléfono para comunicarse con portería las 24 horas, conexión central de radio y de televisión, etcétera. Las superficies eran amplias: iban desde 80 m^2 en las unidades de un dormitorio hasta 133 m^2 en los apartamentos de tres dormitorios.

Su aprobación requirió un permiso especial de la autoridad departamental, dado que superaba la altura máxima permitida para el sector. Por falta de acuerdo para autorizarlo se solicitó un informe a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, que resultó favorable a su realización. Redactado por el arquitecto Gómez Gavazzo (Director de Instituto de Urbanismo y con un breve pasaje por el estudio de Le Corbusier), el informe declaraba: "Edificios como éste no sólo deben autorizarse sino que deben estimularse". Fue declarado Bien de Interés Municipal por resolución de la Junta Departamental de Montevideo del 5 de octubre de 1995.





















Entrevistas

Fragmentos de entrevistas al Arquitecto Raúl Sichero.

...Ahora que hablamos de los materiales, ¿por qué esa elección, la de construir esos grandes edificios con fachadas totalmente vidriadas?
La elección o la utilización de la piel de vidrio es una consecuencia de sus condiciones: transparencia, reflexión, templado, color, atermicidad. La piel de vidrio confiere a los volúmenes una sensación de ligereza, una de las características de lenguaje de la arquitectura, llamada International Style, desde luego sin intención de elogio.

¿Y la elección del vidrio fue según esos parámetros?
Lo fundamental de los edificios con pieles vidriadas, más que el aspecto exterior, es el aspecto interior. Es muy distinto estar adentro de un edificio vidriado, la gente se siente muy cómoda. Así el vidrio permite esa sensación de libertad, pero no de falta de seguridad. Para mí esas son las razones importantes, las razones internas. El edificio surge más bien de la superficie mirada desde el interior, se crea por necesidad interior, por efecto interior.

¿La evaluación económica de esa pared vidriada era positiva? ¿Era más económico construir así?
No, no es más económico; el muro de ladrillo en el Uruguay era baratísimo.

Respecto a la ciudad, una perspectiva notable es, en 18 de Julio, aquella donde aparece esta sucesión de edificios: el Lapido, el Palacio Salvo y atrás el Ciudadela. Se jerarquiza el Ciudadela y a la vez jerarquiza a los otros por esa combinación de épocas distintas y materialidades distintas.
Es exacto, además el edificio Lapido es un gran ejemplo de los años treinta, el hall de planta baja, que era la tribuna popular, es notable, una de las mejores soluciones de planta baja que he visto. En el caso del Ciudadela, la ordenanza permitía una altura constante de 45 metros en sus cuatro fachadas, sin retiros. Yo le propuse a la Intendencia la posibilidad de modificar la composición volumétrica, estableciendo diferencias de alturas y retiros para adaptarlas a las características de las diferentes calles. Diecisiete metros sobre Bacacay y Buenos Aires, sobre Sarandí

además de un retiro de 2.50 metros en planta baja, un retiro de 15 metros en el nivel +6.75 y en virtud de existir edificios de gran altura sobre la plaza (Victoria Plaza, Palacio Salvo) propuse para esta fachada una altura de 78 metros. Creo que es una buena solución, donde la diversidad volumétrica respeta las características de la trama urbana.

De estos dos edificios similares, el Panamericano y el Ciudadela, usted después de tanto tiempo ¿cuál prefiere y cómo los ve a ambos en la ciudad?
Sin ningún lugar a dudas, el Panamericano. Me ha dado las más grandes satisfacciones, he recibido muchos elogios de las personas que lo habitan. Hay quienes residen en él desde hace treinta y tres años.

¿Y viendo hoy la ciudad, lo volvería a hacer del mismo modo?
Sí, adoptaría las mismas soluciones, desde luego mejoradas, fundamentalmente en sus materiales: vidrio y aluminio. Completaría, eso sí, el volumen original del Panamericano que no se pudo hacer por la crisis iniciada en el año 1958 y que se prolongó durante casi diez años. Actualmente están construyendo tres torres allí alineadas en forma escalonada y avanzando doce metros más o menos sobre el plano que tendría la segunda etapa. Me llama la atención que en la IMM lo hayan aprobado.
Para el Panamericano estuve dos años tramitando el permiso. Dieciocho meses duró el trámite en la IMM y seis más en la Junta Departamental. A sugerencia mía fue consultado el Instituto de Teoría y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura para salir del impasse en el que se hallaba. El informe de la facultad realizado por el arquitecto Gómez Gavazzo, fue totalmente favorable y termina con esta cláusula: "Edificios como éstos no sólo deben ser aprobados sino que deben ser estimulados". Sin embargo el Banco Hipotecario negó todo crédito sin ningún justificativo. Posiblemente el presidente y el vicepresidente utilizaron el criterio que manifestaron en la comisión del Senado que investigaba las irregularidades del Banco Hipotecario en el sentido que: "al arquitecto Sichero no le damos crédito porque tiene mucho trabajo".
La Junta Departamental aprobó finalmente el permiso por 32 votos en 34 presentes. Es el único caso de un permiso

aprobado mediante la intervención de un informe de la Facultad de Arquitectura.

En el Panamericano llama la atención ese hall que es muy corbusiano, con esa doble altura y esa dimensión longitudinal tan dramática.
Sí, es muy lindo. Las dimensiones obedecen a las necesidades del proyecto, a las dimensiones del edificio, y sirven a cinco núcleos de circulación vertical.

Y la pequeña construcción que está detrás, ¿cuál era su destino original?
Fue construida para mi estudio, antes de hacer el Panamericano. Otra cosa interesante del edificio es que las dimensiones de las columnas en V responden a las directivas del proyecto. Un arquitecto australiano visitando el edificio y señalando las columnas, me dijo: ¿Niemeyer? Le contesté que las columnas en V de Niemeyer respondían a formas estéticas en cambio éstas lo hacían a exigencias estáticas.

¿Y usted promovía también?
Sí, el Panamericano lo proyecté, construí, promoví y vendí. Incluso formé un taller para armar la carpintería de aluminio, pues no había quién lo hiciera.

¿Ese era otro tema que queríamos tocar, porque en cuanto a los edificios con fachadas de vidrio, debieron ser de los primeros los que usted hacía, entonces no había una tecnología, ¿usted tuvo que inventarla en cierto modo?
Sí, todo: forma, escuadrías, dimensiones, sistema. Fue muy difícil y tuve muchos problemas que se fueron solucionando.

¿Con las aberturas se hicieron varios prototipos?
Prácticamente son todas ventanas con la parte fija abajo y la móvil arriba, son ochocientas ventanas iguales.

¿Y el vidrio simple o doble vidrio?
Se utilizaron paneles construidos con doble vidrio atérmico, separados 22 milímetros, cuya función era controlar las diferencias de temperatura interior o exterior. No fueron totalmente eficientes, aun existiendo en los apartamentos ventilación cruzada. Dentro de la cámara de aire se le puso

un producto alemán para evitar la condensación, pero éste produjo un gas que manchó el acero inoxidable del marco interior, pero eso se desarma, se limpia y queda bien. Falló porque fue una quijotada hacer una cosa con tanta técnica acá en Uruguay.

¿Y cuál de los dos edificios es anterior: el Panamericano o el Ciudadela?
El Panamericano, con diferencia de un año.

¿Y en el Ciudadela se volvió a utilizar el mismo tipo de cerramiento o se renovó la búsqueda?
Los dos edificios fueron proyectados simultáneamente y empezados con un año de diferencia. Por lo tanto las soluciones fueron las mismas.

¿Y hay otros edificios de vidrio que usted haya realizado? ¿Siguió usted investigando esta técnica o los siguientes edificios que hizo ya no ponían tanto énfasis en la transparencia?
Hice por ejemplo en Punta del Este: el edificio Bahía, en Gorlero y la calle Diecinueve, que queda frente al Fontemar. Ese desde luego tiene las terrazas, ya no es la piel de vidrio pura. Ahora también hicimos el edificio Portofino un edificio curvo, allá en la rambla. En todos puse énfasis en la transparencia aunque no todos incluyen una piel de vidrio.

Sin duda, sus edificios reflejan una clarísima impronta racionalista, ¿cuál es, a su juicio, la incidencia que tuvo o tiene esta corriente en la arquitectura del siglo XX?
Es la arquitectura del siglo XX. El jurado del concurso para la biblioteca de Teherán me tildó de fanático racionalista. Soy racionalista pero no fanático, me pregunto si se puede ser otra cosa que racionalista. En qué nos podemos apoyar sino en la razón.
El racionalismo no es todo funcionalismo físico, debe responder a los requerimientos también del espíritu y la concepción en todos sus aspectos: plantas, volúmenes, proporción y la utilización armónica de los materiales.
¿Qué han logrado las diversas corrientes en los últimos años? Una intención no lograda.
Los principios de la arquitectura del siglo XX continuarán

y evolucionarán lógicamente, de acuerdo con las nuevas condicionantes de todo tipo que surjan.[1]

¿Cómo surgen las grandes obras: el Ciudadela o el Panamericano?
Las grandes obras surgen antes de recibirme, en el momento en que empieza la Segunda Guerra Mundial. Yo había ganado un concurso para la CUTCSA en Larrañaga y Gualeguay, que era un proyecto importante. Tenía un socio, porque como yo no era recibido no podía firmar. Era una obra importantísima, pero cuando vino la guerra la tuvieron que parar y nunca más la siguieron. Entonces empecé a fabricar bloques de hormigón sobre todo para losas. La UTE está hecha con este sistema. Eran como bovedillas muy livianas y muy altas. Incluso en el Sanatorio Americano de Fresnedo también se usaron. Después comenzó un período de auge de la construcción, por la Ley de la propiedad horizontal, en 1946. Alguien tenía un terreno más o menos bien ubicado, entonces yo le proponía un proyecto. Teníamos que vender los apartamentos en el plazo y la gente no entendía. Aquello de que la propiedad ahora era limitada por dos planos horizontales resultaba difícil de entender.

Cuando se largó a hacer obras en la Rambla, ésta tenía un perfil de casas bajas. ¿No tuvo oposición por parte de la gente de la zona?
La altura de esos edificios en el borde de la Rambla es de 28 metros. En aquella época la altura oscilaba, en las obras construidas, entre 7 y 28 metros. Hablamos con el director de Urbanismo, que en ese momento era el arquitecto Da Silva, y arreglamos con él una altura de 28 para toda la Rambla. Luego salió la ordenanza fijando esa altura como límite. Después de la Goleta, que me costó un poco vender, seguí con los edificios Perú, Martí y Naciones Unidas.

¿Después vino el Panamericano?
Yo compré el terreno del Panamericano en la madrugada del año 1957, porque al otro día cambiaban las disposiciones legales. Luego me negaron el crédito del BHU para construirlo, pero yo estaba decidido a hacerlo.

---

1. Entrevista realizada por Julio C. Gaeta y Eduardo Folle Chavannes. Publicada en Revista *ELARQA*. Editorial Dos Puntos. Montevideo, abril de 1996.

El proyecto estuvo dieciocho meses en el municipio y seis meses en la Junta Departamental para obtener el permiso. La Comisión de Obras y Servicios estaba trabada para dar resolución.
En el Instituto de Urbanismo estaba en esa época Gómez Gavazzo, que fue consultado por iniciativa mía, y a través de un informe de dos hojas expresó con entusiasmo su beneplácito para el proyecto: "Edificios como éste no sólo deben autorizarse sino que deben estimularse", decía parte de su informe.
Imagínese lo que era empezar una obra de ese tamaño y solo, porque mis socios no se animaron. Decidí empezar el edificio porque había un límite de 600.000 pesos para créditos, que se eliminó. Entonces compré el terreno esperando el préstamo del Banco Hipotecario, pero no obtuve ni un centésimo hasta ahora. El presidente de esa institución argumentó que yo tenía demasiado trabajo.

¿El proyecto del Panamericano al final se hizo con financiación privada?
Sí, desde luego, porque no hubo crédito del Hipotecario.

¿O sea que se jugó la ropa?
Mi hermano, que era abogado, no dormía de los nervios por la magnitud de la obra. Pero, sin embargo, teníamos un capital muy importante que era la confianza. Porque yo ya había hecho más de 150 apartamentos y la gente me conocía y sabía que yo no era ningún sinvergüenza y que, como arquitecto, era más o menos bueno. Con esto vendí prácticamente todo el edificio en seis meses y antes de empezar la obra. Todo porque la gente me tenía confianza.

¿Cuáles eran sus grandes referencias internacionales en arquitectura?
Mies van der Rohe, pero Le Corbusier fundamentalmente. Aunque éste, al final de su obra, abandonó algunos de sus principios. Tanto es así que cuando fuimos de viaje a Europa con García Pardo y vimos la capilla de Ronchamp quedamos impactados. Porque es una maravilla, pero no es arquitectura, es una escenografía, un desvío, pero sin duda genial.
En el monasterio de la Tourette, por ejemplo, volvió a hacer arquitectura de la buena.

Por lo que usted dice, le cuesta bastante aceptar todo lo que sea más orgánico y de líneas no tan geométricas.
Soy amante de la geometría. La geometría para mí es fabulosa, y no puedo apartarme de ella en mis proyectos. Cuando se quieren injertar en una arquitectura moderna elementos como un frontonsito, o una ménsula o un agujerito, se lo estropea, como hace la arquitectura posmoderna.

¿A nivel latinoamericano, había referentes?
Lucio Costa, los hermanos Roberto. Pero la influencia mía vino más bien de Lucio Costa.

¿Desde el comienzo tuvo la idea de posicionar el Panamericano como finalmente quedó?
Generalmente mis proyectos son espontáneos. No son el resultado de mucho dibujo. Después de cierto momento surgen, como si fueran el resultado de una iluminación.

¿Para usted la arquitectura tiene mucho de obra de arte?
Para mi es fundamental la belleza que está en la geometría y en la proporción. Tanto es así que a veces exagero.[2]

¿Cuándo y por qué decidió estudiar arquitectura?
Exagerando algo, sentí mi vocación desde que nací.
Mis dibujos infantiles siempre tuvieron que ver con la arquitectura, el dibujo y el modelado.

¿Cuál es la mejor forma de aprender arquitectura?
Don Julio Vilamajó decía que para aprender hay que copiar. Observar, analizar, estudiar los grandes y pequeños ejemplos y, fundamentalmente, tener vocación y sentido de la proporción.

¿Cuáles son las obras que más le han influido?
El Ministerio de Educación y Cultura de Río de Janeiro de Le Corbusier y Lúcio Costa, el Pabellón Suizo de la ciudad universitaria de París de Le Corbusier, la Fox River House de Mies Van der Rohe, la Facultad de Ingeniería de Vilamajó y la casa de Vilamajó, ambas en Montevideo. De Frank Lloyd

2. Entrevista realizada por William Rey y C. González. Publicada en el Suplemento *Croquis* nº 11. Diario *El Observador,* "La vuelta moderna". Montevideo, 1997.

Wright me han influido la Casa del Desierto y la Casa de la Cascada y la Ville Savoye en Poissy y la Ville Garches de Le Corbusier.

¿De qué manera concibe sus proyectos?
No tengo una manera única de concebirlos; es algo que fluye casi sin pensarlo, y no tomo un lápiz hasta que después de cierto tiempo tengo el planteamiento definido en la mente.

¿Qué considera usted que debe tener un edificio para ser considerado valioso?
Tener un planteamiento que resuelva correctamente las necesidades que contempla el programa. Proporción, escala, estructura clara y manifiesta, utilización de materiales que resalten las virtudes del proyecto. Y fundamentalmente no buscar notoriedad a través de soluciones caprichosas y arbitrarias.

¿Por qué nunca abandonó la arquitectura moderna?
Mi trayectoria fue siempre racionalista. En el concurso de la biblioteca de Teherán el jurado me eliminó "por fanático racionalista"; ganó un proyecto posmoderno, modalidad caprichosa que estaba "de moda", aunque estaba en aquellos años en su período final.
Salvo el brutalismo, los otros movimientos que han tratado de suceder a la arquitectura moderna no los considero seriamente como arquitectura.[3]

Sichero

Cuando en 1958 Raúl Sichero inició la construcción del Panamericano es probable no tuviera la más mínima sospecha del sitio destacado que acabaría por ocupar su edificio en la cultura arquitectónica del Uruguay. Pero en cambio, sí estaban claros los límites y las apuestas dentro de los cuales se debía mover el proyecto de arquitectura que empezaba a levantar.
El Panamericano representa la última etapa de un ciclo edilicio que en diez años construyó el primer tramo de edificaciones en altura sobre la rambla de la playa Pocitos.

3. Extracto de conversación con Raúl Sichero, de Pablo Frontini y Diego López de Haro.

En este sentido, marca el final de un período repleto de ambiciones y riesgos que el tiempo no para de amplificar, e incluso, sobrevalorar. Nada extraño. Para una cultura arquitectónica que eligió concentrar sus energías en la construcción de objetos preciosos, el ejemplo de Sichero destaca como un buen espejo en el que aspira a verse reflejada. En este sentido el Panamericano también es un comienzo, aunque de una serie tan ilusoria que jamás ha conseguido avanzar un paso del punto de partida.

El folleto publicitario impreso por Sichero para comercializar las unidades contiene un excelente material gráfico que recoge el proyecto original del edificio. A través de estas láminas, de las fotos de maqueta, los croquis, las plantas y la memoria es posible vislumbrar algunos aspectos centrales que en la obra realizada acabaron por tener un peso relativo bastante menor. Para comenzar, el edificio debía tener 195 metros de longitud en lugar de los casi 100 metros actuales. Esta diferencia, justo el doble, altera por completo las proporciones del conjunto, y allí donde hoy tenemos un bloque reposado, estático y casi áureo, debía existir una pantalla marcadamente lineal, igual de alta pero extremadamente larga. Así las cosas, la arquitectura resultante acabaría por extenderse sobre el campo visual y, como una cuchilla, cortar con violencia el paisaje definiendo un delante y un detrás.
La segunda pista es tan inmediata como la primera. En la versión del folleto el edificio tiene un quiebre en el centro. Un punto de inflexión que no es más que una simple anécdota y, a la vez, un dato sustantivo. De hecho, el quiebre elimina la obviedad del volumen, incorpora una nota pintoresca, pero también, y esto es lo principal, el zigzag permite a la pantalla correr en paralelo a la línea de la costa. Con ello se pone en evidencia uno de los temas más emblemáticos del edificio: su escala de geografía.
El Panamericano puede ser un edificio más entre todos los edificios de la rambla de Montevideo, sólo que, con respecto a sus antecesores, es el único que asume la totalidad del frente costero como tema de proyecto. La pregunta es cómo lo hace.

El folleto comercial puede ayudar a comprender algunos significados conexos a esta voluntad de geografía.



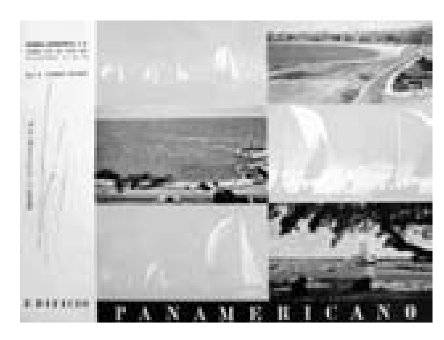
← Maqueta del edificio Panamericano, proyecto original de 1958 (circa). En primer plano la piscina y zona de recreo -nunca construida- y al fondo el estudio-boîte.



Imágenes del folleto publicitario. Planta del nivel inferior, fotografía de maqueta vista desde el puerto del Buceo, croquis del pasaje inferior con salida a la zona de recreo y portada.







La portada del prospecto muestra tres fotografías panorámicas -la rambla de Pocitos, el puerto deportivo del Buceo y el Yatch Club de Montevideo- impresas en color sobre unos veleros estampados en gris claro. Una especie de telón de fondo, chato y sin deformaciones, exactamente igual a la imagen plana y frontal que aparece recortada en la profundidad de los croquis interiores. El exterior fluye entre los muros paralelos de cada apartamento y salta disparado al horizonte sin que nada lo retenga. El Panamericano es, antes que nada, una máquina hecha para contemplar la geografía. Un dispositivo de encuadre que establece una distancia infranqueable respecto del objeto, un catalejo que necesita alejarse para hacer foco y así acabar por convertir la naturaleza en paisaje. Es decir, en relajado objeto de contemplación. Si se compara el edificio de Sichero con dos de sus contemporáneos, el Pedregulho de Reidy y Forte Quezzi de Daneri, podrá empezarse a comprender las diferencias cualitativas entre una y otra opción. Las barras serpenteantes de Reidy y Daneri, deudoras del Plan Obús de Le Corbusier, no sólo se enfrentan al paisaje encuadrando visuales, sino que acaban también anulando distancias y fronteras, impactadas por la geografía. El Panamericano, en cambio, es una butaca colocada en la primera fila del palco de un teatro.

Las fotografías de la maqueta llaman a engaño. En ellas el edificio parece completamente orgánico, es decir acabado y cerrado como una unidad indivisible. Pero las plantas revelan el artificio de inmediato. La pantalla quebrada es en realidad la suma de dos bloques perfectamente autónomos, aunque disimulados por la perfecta continuidad del plano vidriado. De hecho, la escalera doble -encargada de realizar la sutura entre los bloques- y el pilar en “v” repetido son consecuencias desafortunadas que derivan de la estrategia aditiva.
Al final Sichero jamás construyó el segundo tramo, y el edificio permanece tan cerrado y orgánico como siempre quiso ser, aunque sólo tenga la mitad del largo previsto. Entrada la década de los sesenta, y con ella una nueva crisis en el sector inmobiliario, el arquitecto decidió dejar pendiente la construcción de la segunda etapa, y gracias a ello demostró que el edificio estaba capacitado para hacer frente a las alzas y bajas en los negocios inmobiliarios.

En la “descripción general”, el folleto afirma que el objetivo de la empresa consiste en construir un “edificio residencial que supere las características de la vivienda individual y reúna el confort y economía del edificio de apartamentos”. Ahora bien, uno de los instrumentos que permiten lograr este propósito consiste en partir cada bloque en cinco cajas de escaleras y ascensores que alimenten dos unidades de doble orientación por cada piso. Con ello se consigue confort, economía, excelentes visuales y privacidad. Todo junto y a la vez, como ya lo hacían los edificios de Pocitos en la década de los cincuenta. Y es que el Panamericano se organiza exactamente igual al conjunto de la rambla: corre paralelo a la línea de máxima rentabilidad, fragmenta las operaciones asegurando la cuota parte de disfrute visual del panorama y, además, organiza en el tiempo y el espacio el ciclo de reproducción del capital inmobiliario. En todo caso, el Panamericano es la síntesis arquitectónica del frente costero tal como lo conocemos. Algo que jamás pusieron en entredicho ni el folleto ni las entrevistas concedidas por Sichero a lo largo de los años. Alcanza con recordar el nombre de la empresa encargada del edificio: “rambla horizontal”.

Zum Zum

En 1958 el arquitecto Raúl Sichero construyó un pequeño pabellón para colocar su estudio, a los pies de lo que sería su obra más grande: el Edificio Panamericano, que comenzó a edificar un año más tarde. Con la evidente intención de ejercer el más absoluto control sobre una obra por la que debió arriesgar su capital personal y familiar, montar una fábrica de componentes y luchar contra la autoridad municipal para obtener los permisos correspondientes, entre otras tareas titánicas en el Montevideo de los años sesenta.

El estudio de Sichero, un cuadrado perfecto en planta con evidentes reminiscencias *miesianas,* oficiaba de panóptico para asegurar la proeza arquitectónica, que tantas veces estuvo en dificultades por falta de financiación y de la cual el arquitecto sólo pudo ver realizada la mitad. El resto del volumen, otro tanto de edificio que se articulaba con el

Estudio del Arq. Raúl
Sichero primero, y
luego boîte Zum Zum.





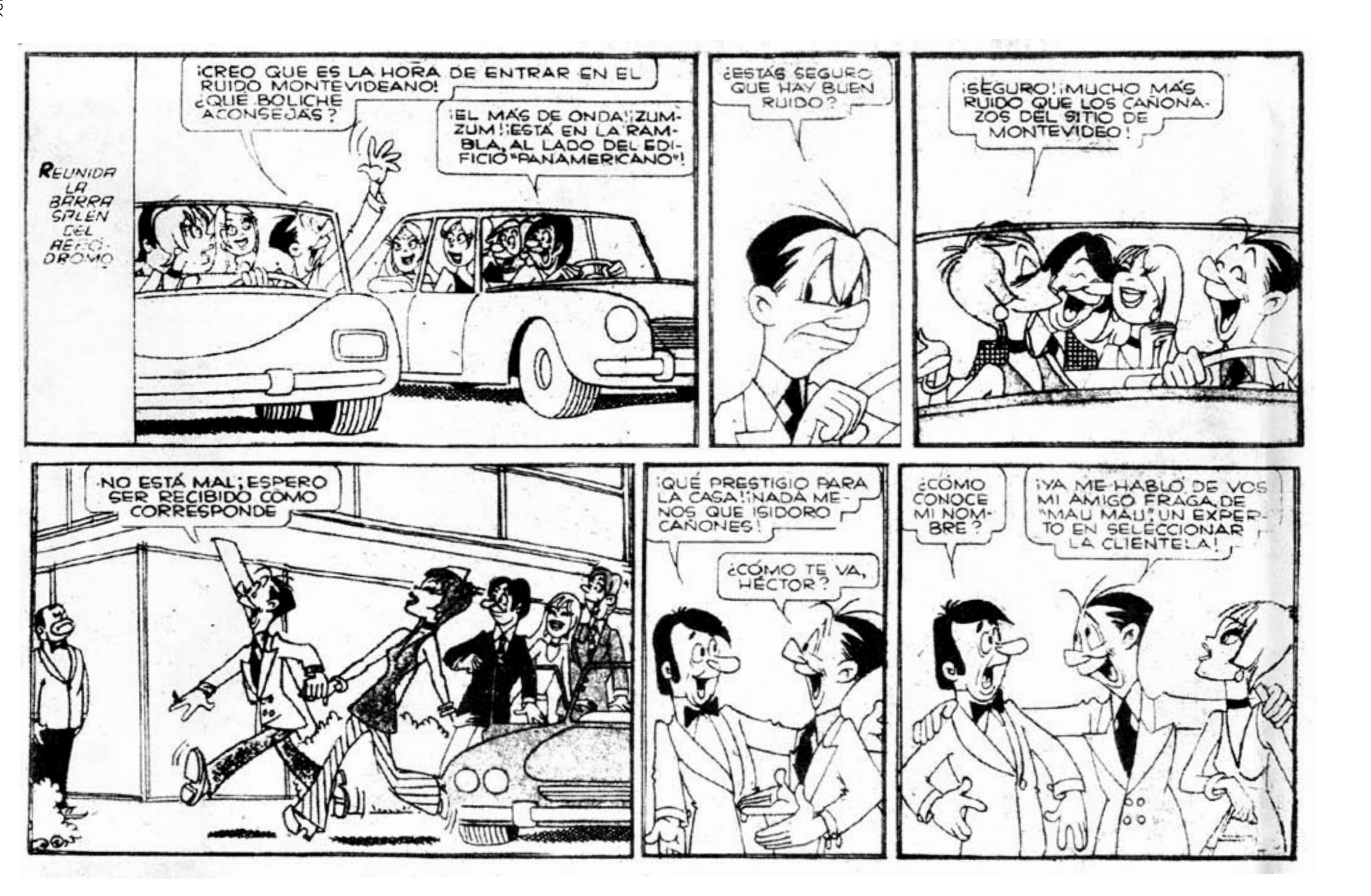


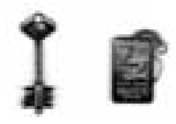
La noche en Zum Zum a todo ritmo, el cantautor Serrat deleitando a los presentes, Vinicius de Moraes y Maria Creuza actuando y Héctor junto a Sting.








REUNIDA LA BARRA SALEN DEL AERÓDROMO
¡CREO QUE ES LA HORA DE ENTRAR EN EL RUIDO MONTEVIDEANO! ¿QUÉ BOLICHE ACONSEJÁS?
¡EL MÁS DE ONDA!¡ZUM-ZUM!¡ESTÁ EN LA RAMBLA, AL LADO DEL EDIFICIO "PANAMERICANO"!
¿ESTÁS SEGURO QUE HAY BUEN RUIDO?
¡SEGURO!¡MUCHO MÁS RUIDO QUE LOS CAÑONAZOS DEL SITIO DE MONTEVIDEO!
NO ESTÁ MAL; ESPERO SER RECIBIDO COMO CORRESPONDE
¡QUÉ PRESTIGIO PARA LA CASA!¡NADA MENOS QUE ISIDORO CAÑONES!
¿CÓMO TE VA, HÉCTOR?
¿CÓMO CONOCE MI NOMBRE?
¡YA ME HABLÓ DE VOS MI AMIGO FRAGA, DE "MAU MAU", UN EXPERTO EN SELECCIONAR LA CLIENTELA!



Llave y porta-llaves entregados a los clientes "selectos".

← Isidoro Cañones de Dante Qinterno en Zum Zum. *Locuras de Isidoro:* "Montevideo mon amour", año 6, número 67. Diciembre 1973.

primero en ángulo obtuso abierto hacia el mar, nunca llegó a construirse.

El pabellón era un digno representante de las obsesiones de su autor. Alguien que siempre exhibió con orgullo el haber sido acusado por el jurado del concurso de la biblioteca de Teherán de "fanático racionalista", y que argumentó así sus posiciones: "...me pregunto si se puede ser otra cosa que racionalista. ¿En que nos podemos apoyar si no en la razón?...". A la vez, este pabellón fue la piedra fundamental de su gigantesca obra: "Soy amante de la geometría. La geometría para mí es fabulosa y no puedo apartarme de ella en mis proyectos".

Sin embargo, en diciembre de 1967, cuando luego de trabajar allí diez años Sichero lo abandona, la geometría parece apartarse definitivamente del pequeño edificio. O al menos, parece surgir una geometría nueva, más compleja e impredecible. El estudio sufre una curiosa mutación y cambia drásticamente su función de espacio de trabajo a espacio de recreación, en una reconversión que no resiste ninguna regla *ciamística.* Cuando el estudio del arquitecto racionalista por excelencia se convierte en *boite,* se produce una extraña derivación simbólica.

Esta mutación anti-racional duró -quizá también simbólicamente- treinta años, y gracias a una acumulación de eventos, menciones varias y visitas de personajes célebres, la *boite* Zum Zum se convirtió en un sitio legendario de la noche uruguaya que cada tanto reaparece brevemente, como si su espíritu se negara a desaparecer. El pabellón racionalista parece convertirse, luego de ser abandonado por su arquitecto, en un instrumento de creación de mitos.

Desde su inauguración hasta su cierre definitivo supo definir el estilo de diversión de los jóvenes de clase acomodada de la sociedad montevideana, que construyeron a partir de lo que en ella sucedía un completo modo de vivir y relacionarse. Las modas de ropa, música y estilos de baile se definían en ese lugar mediante algunos operativos no exentos de manifiestas intenciones comerciales, tales como la

coincidencia entre los propietarios de Zum Zum y los de los negocios de moda.

La aparición más tardía de algunos personajes ilustres como Sting, Vinicius de Moraes y Joan Manuel Serrat, dio al lugar la capacidad de producir anécdotas nunca verificadas pero que se mantienen con insistencia hasta hoy, tal como la noche en que a Cat Stevens le prohibieron entrar por no venir en pareja: "disculpe señor... pero es regla de la casa".

Es cierto que algunas otras operaciones simbólicas de construcción del mito son verificables, como la existencia de "los llaves": aquellos personajes que recibían la llave de Zum Zum en reconocimiento a su cantidad de asistencias en el año, a la vez que se convertían en clientes selectos. Entre ellos, algún ex Presidente de la República y ciertos personajes del deporte, el periodismo, etcétera; figuras reconocidas por su interés en la vida nocturna y disipada, que lograban *records* de presencia como el de 300 noches en 365 días.

La *boite* fue también visitada, aunque en la ficción, por uno de los personajes más representativos del *bon vivant* bonaerense: Isidoro Cañones. Sin duda mucho menos preocupado por la geometría que el arquitecto Sichero, o al menos interesado en una geometría distinta, más curva y organicista, como la de su compañera Cachorra o la de otras tantas chicas que intentaba seducir a lo largo de cientos de historietas. En efecto, cuando Isidoro visita Uruguay, no le cabe la menor duda de que la elección en el ruido montevideano debe ser Zum Zum.

Esta construcción mítica y simbólica que se desata a partir de la mutación original tiene su punto más alto en la invención de un evento por demás bizarro, que se convierte paulatinamente en la fiesta más reconocida del Uruguay: el 24 de agosto de 1979 surge en Zum Zum la primera "Noche de la Nostalgia". Una fiesta anual cuya especificidad consiste en bailar desmesuradamente los temas musicales de las décadas del sesenta, setenta y ochenta, y que llegó a generar

un reconocimiento parlamentario, extremo por demás absurdo:

"Ley Nº 17.825:
El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General, decretan:
Artículo 1º.-Denomínase la noche del 24 de agosto de cada año como la "Noche de la Nostalgia".
Artículo 2º.-El Ministerio de Turismo incluirá en los eventos de carácter turístico a la "Noche de la Nostalgia", promocionando la misma en el exterior a través de Embajadas, Consulados y oficinas comerciales.
Sala de Sesiones de la Cámara de Senadores, en Montevideo, a 26 de agosto de 2004."
Quizás sea esta construcción mítica, alimentada constantemente por episodios reales y ficcionados, lo que permite que el espíritu de Zum Zum aún hoy subsista y cuente con espacios como "Yo fui a Zum Zum en los 80...y quiero que abra de nuevo", localizado en Facebook, donde posee al menos 449 miembros.

Finalmente, en otro giro inesperado, en el año 1999 el pabellón es acondicionado para los estudios de Radio Océano, en una última operación simbólica que para su director resultará muy relevante: "los oyentes saben dónde está la radio en el dial, pero en general no conocen donde está físicamente, eso en *marketing* se llama tangibilizar lo intangible."

English

The Panamericano building is located across from the Rambla Armenia in the neighborhood of Puerto del Buceo, in the city of Montevideo. It is a complex of condominiums and some common services and has a total of 18.100 m² of floor space built on a lot of 9.500 m².

The design and project management are work of the Architect Raúl Sichero Bouret and was completed between the year 1959 and 1964, even though the original project was twice as long, it was not completed in it's entirety.

Of strict modern lines this prismatic volume with a length of 100m by 50m of height and 13m of width, contains and underground car park, ground floor separated in two levels and 17 stories of apartments. It is conformed by 5 independent apartment towers that relate only below grade and in the continuous hall on the ground floor.

The basement level planed on containing, apart from the parking spaces corresponding to each apartment, a full petrol station. The ground floor would hold a tea shop, bar, pastries shop, screening room, gymnasium, etc.

The building counted since it's project with all the installations and equipments that allowed the maximum of comfort possible at the time: heated underfloor, central water heating, a-thermal double glazing in the fenestration, elevators for 2 apartments per floor, acoustic isolation between floors, bath tubs in the bathrooms, telephone to communicate with the building's doorman 24 hours a day, central connection of radio and television, etc. The surfaces were large going from 80m² for the 1 bedroom apartment, up to 133 m² for the 3 bedroom units.

It required a special permit from the Departmental authority, since it exceeded the maximum height allowed for the sector. Due to a lack of agreement to authorize it, a report of the Faculty of Architecture of the University of the Republic was solicited, which resulted positive towards it's realization. Drafted by the Arch. Gomez Gavazzo (Director of the Urbanism Institute and with a brief stint in Le Corbusier's studio) the report declared "Buildings like this one not only should be authorized, they should be encouraged". It was declared "Good of Municipal Interest" by resolution of Montevideo's Departmental Legislative Branch (Junta Departamental de Montevideo) on October 5th, 1995.

Interviews

Arquitect Raúl Sichero's Interview's Fragments.

...Now that we talk about materials, why that choice, that of building those big building with totally glazed façades?
The choice or the use of a glazed skin in a consequence of it's conditions: transparency, reflection, temperance, color, athermal performance. The glass skin confers a sensation of lightness to the volumes, one of the characteristics of the language of the architecture, called International Style, of course without the intent of complimenting.

And your choice of glass was according to those parameters?
The fundamental of building with glazed skins more than the outer look is the inner look. It is very different to be inside a glazed building, people feel very comfortable. It is so that the glass allows this sensation of freedom, but not of lack of safety. For me these are the important reasons, the internal reasons. The building emerges rather from the surface looked at from the interior, it's created by interior need, by interior effect.

Was the economic evaluation of that glazed wall positive? Was it more economic to build like this?
No, it is not more economic; the brick wall in Uruguay was very cheap.

About the city, a notable perspective is, on 18 de Julio, the one where this succession of building appear: the Lapido, the Palacio Salvo and behind

the Ciudadela. The Ciudadela is made distinctive and at the same time makes the others more important by that combination of different times and different materialities.
Exactly, besides the Lapido Building is a great example of the '30's, the ground floor hall, which was the [headquarters of the newspaper] *Tribuna Popular,* is notable, one of the best solutions of for a ground floor that I have ever seen. In the case of the Ciudadela, the [Municipal] ordinance allowed for a constant height of 45 meters on it's four façades, without setbacks. I proposed to the Municipality the possibility of modifying the volumetric composition, establishing height differences and setback to adapt them to the characteristics of the different streets. Seventeen meters over Bacacay and Buenos Aires, over Sarandí in addition to a setback of 2.50 meters on the ground floor, a sert back of 15 meters on the level +6.75 and in virtue of the existence of buildings of great height on the plaza (Victoria Plaza, Palacio Salvo) I proposed for this façade a height of 78 meters, I believe it is a good solution, where the volumetric diversity respects the characteristics of the urban fabric.

Of those two similar buildings, the Panamericano and the Ciudadela, after all this time, which one do you prefer and how do you see them both in the city?
Beyond a shadow of a doubt, the Panamericano. It has given me the greatest of satisfaccions, I have received great praise from people that inhabit it. There are those who have resided in it for 33 years.

And seeing the city today, would you do it again in the same way?
Yes, I would adopt the same solutions, improved of course, fundamentally in its materials: glass and aluminum. I would complete, that yes, the original volume of the Panamericano that was not able to be made due to the crisis started in the year 1958 and that lasted almost ten years. Presently they are building three towers there aligned in a stepped fashion and advancing twelve meters more or less over the plane that would have held the second phase. It catches my attention that in the IMM *[Intendencia Municipal de Montevideo]* they have approved it. For the Panamericano I was two years processing the permit. Eighteen months lasted the process in the IMM and six more in the *Junta Departamental.* At my suggestion it was consulted in the Institute of Theory and Urbanism of the Faulty of Architecture in order to get out of the *impasse* in which I found myself. The Faculty's report made by the architect Gómez Gavazzo, was totally favorable and finishes with this clause: *"Buildings like these must not only be approved, they must be encouraged".* Nevertheless, the *Banco Hipotecario* [Uruguay's State run Commercial Mortgage Bank] denied all credit without any justification. Possibly the president and vice-president used the criteria that they manifested in the Senate committee that investigated irregularities in the Banco Hipotecario in the sense that: *"we don't extend credit to the Arch. Raúl Sichero because he has lots of work".*
The *Junta Departamental* finally approved the permit by 32 votes in 34 present, It is the only case of a permit approved through the intervention of a report of the Faculty of Architecture.

In the Panamericano that main hall that is very Corbusian calls the attention, with that double height and such a dramatic longitudinal dimension.
Yes, it is very nice. The dimensions obey the necessities of the project, to the dimensions of the building, and serve five vertical circulation cores.

And the small construction that's behind, what was it's original purpose?
It was built as mi studio, before making the *Panamericano.* Another interesting thing about the building is that the dimensions of the V shaped columns respond to project directives. An Australian architect visiting the building and pointing at the columns, told me: "*Niemeyer*?" I answered that the V shaped columns of Niemeyer responded to aesthetic shapes, in change these did to static demands.

And you promoted too?
Yes, in the Panamericano I designed it, I built it, I promoted it and sold it. I even formed a workshop to assemble the aluminum frameworks, since there was nobody who would do it.

That was another issue we wanted to touch, because when it comes to buildings with glass façades, you must have been the first one that did it, there was no technology then, did you have to invent it in a certain way?
Yes, everything: shape, scantling, dimensions, system. It was very difficult at first and I had many problems that were solved through time.

For the openings, were various prototype made?
They are practically all windows with the lower part fixed and the upper operable, they're eight hundred same windows.

And simple or double glass?
What were used were panels built with double athermal glass, separated 22 millimeters whose function was to control the indoor / outdoor temperature differentials. They were not totally efficient, even with cross ventilation in the apartments. Within the air chamber a German product was placed to avoid condensation, but this produced a gas that stained the stainless steel of the inner frame, but that can be disassembled, cleaned and it's alright. It failed because it was somewhat quixotic to do something with so much technique here in Uruguay.

Which of the two buildings came first: the Panamericano or the Ciudadela?
The Panamericano, by a year.

And in the Ciudadela was the same type of enclosure used again or did the search restart?
Both buildings were designed simultaneously and started a year apart. Therefore the solutions were the same.

Are there other glass buildings that you have made? Did you continue investigating this technique or in the next buildings you made did not have anymore such emphasis on transparency?
For example, I made in Punta del Este: the *Bahía* building, on Gorlero and Nineteenth streets, that is across from the *Fontemar*. That one then has the terraces, it's no longer the pure glass skin. We also made the *Portofino* building a curved building, there on the Rambla. In all I've set emphasis on transparency although not all include a "glass skin".

With no doubt, you buildings reflect a very clear rationalist imprint; what is, in your judgment, the impact that this current had or has in the architecture of the twentieth century?
It is the architecture of the twentieth century. The jury of the competition for the library of Tehran dubbed me as a fanatic rationalist. I am a rationalist but not fanatic, I ask myself if one can be anything other than rationalist. On what can we stand if not on reason. Rationalism is not all physical functionalism, it must also answer to the requirements of the spirit and the conception in all it's aspects: plants, volumes, proportion and the harmonic use of the materials. What have the diverse currents in the last years achieved? An unachieved intention. The principles of the architecture of the twentieth century will continue and evolve, logically, according to the new conditions of all kind that emerge[1]

Who did the great projects emerge: the Ciuidadela and the Panamericano?
The great projects emerge before I graduate, in the moment in which the Second World Wars starts/ I had won a competition for the CUTCSA in Larrañaga y Gualeguay streets, which was an important project. I had a partner, because since I had not graduated I could not sign. It was a very important project, but when the War came they had to stop it and they never again continued. Then I started fabricating concrete blocks most of all for floor plates. The UTE was made with this system. They were like very tall and very lightweight vaulted beams. They were even used in Fresnedo's American Hospital *(Sanatorio Americano, Montevideo).* Then a boom period started for the construction industry, due to the Horizontal Properties Law, in 1946. Someone had a plot of land more or less well located, then I would propose a project. We had to sell the apartments within a certain timeframe and people did not understand it. That about property now being limited by two horizontal planes resulted hard to understand.

When you started doing works on the Rambla, this one kept a profile of low-lying houses; Didn't you find opposition on the part of the people of the area?
The height of those buildings on the border of the Rambla is of 28 meters. In those days building height oscillated, in the built projects, between 7 and 28 meters. We spoke to the Director of Urbanism, who at the time was the architect Da Silva, and we arranged with him a heights of 28 meters for the whole Rambla. Later the ordinance came out fixing that height as limit. After *la Goleta,* which was not easy to sell, I followed up with the buildings *Perú, Martí* and *Naciones Unidas,*

Then came the Panamericano?
I bought the terrain for the Panamericano in the dawn of the year 1957, because the next day the legal dispositions were going to change. Then I was denied credit by the BHU *[Banco Hipotecario del Uruguay]* to build it, but I was decided to do it. The project was eighteen months in the Municipality and six months in the Departmental Legislative Branch to obtain the permit. The Works and Services Commission was jammed to give it's resolution. Gomez Gavazzo was at the Institute of Urbanism at the time, he was consulted by

1. Interview done by Julio C. Gaeta & Eduardo Folle-Chavannes, published in *Revista Elarqa*, April of 1996.

my initiative, and through a two page report he expressed with enthusiasm his approval for the project: *"Buildings like this one not only should be authorized, they should be encouraged",* said part of his report. Imagine what it was to start a work of that size and alone, because all of my partners got cold feet.
I decided to start the building because there was a limit of 600.000 pesos for credits, that was eliminated. Then I bought the lot expecting the loan from the *Banco Hipotecario,* but I have not obtained even a cent up to now. The president of that institution claimed that I had too much work.

The project of the Panamericano was finally made with private financing?
Yes, of course, because there was no credit from the *Hipotecario.*

In other words, you gambled the shirt off your own back?
My brother, who was a lawyer, could not sleep because of the nerves due to the magnitude of the project. But, on the other hand, we had a very important capital that was confidence. Because I already had made more that 150 apartments and people knew me and knew that I was no crook and that, as an architect, I was more or less good. With this I sold practically the whole building in six months and before starting construction. All because people trusted me.

Which were your great international references in architecture?
Mies van der Rohe, but fundamentally Le Corbusier. But he, at the end of his *oeuvre,* abandoned some of his principles. It is so much so that when we traveled to Europe with [Arch. Luis] García Pardo and we saw the chapel at Ronchamp we were stunned. Because it is a wonder, but it is not architecture, it is stagecraft, a departure, but without a doubt a work of genius.
At the monastery of la Tourette, for example, he went back to making good architecture.

From what you say, you find it hard to accept all that is more organic and of not so geometric lines.
I am a lover of geometry. For me, geometry is fabulous, and I cannot separate myself from her in my projects. When you want to graft onto a modern architecture elements like a little tympanum, or a bracket or a little hole, you ruin it, as postmodern architecture does.

At the Latin American were there referents?
Lúcio Costa, the Roberto brothers. But my influence came mainly from Lúcio Costa.

From the beginning did you have the idea to position the Panamericano as it finally stayed?
Usually my projects are spontaneous. They are not the result of much drawing. After a certain point they emerge, as if they were the result of an illumination.

For you does architecture have much of a work of art?
For me, the beauty within geometry and proportion is fundamental. It is so much so that sometimes I exaggerate it.[2]

When and why did you decide to study architecture?
Exaggerating a little, I felt my calling since I was born. My childhood drawing always had to do with architecture, drafting and modeling.

Which is the best way to learn architecture?
Don Julio Vilamajó said that to learn you have to copy. Observe, analyze, study the great and small examples and, fundamentally, have vocation and sense of proportion.

Which are the works that have influenced you the most?
The Education and Culture Ministry in Rio de Janeiro by Le Corbusier & Lúcio Costa, the Swiss Pavilion in the university city in Paris by Le Corbusier, the Fox River House by Mies Van der Rohe, the Faculty of Engineering by Vilamajó and Vilamajó's House, both in Montevideo. Of Frank Lloyd Wright I've been influenced by the House in the Desert and Fallingwater, and the Ville Savoye in Poissy and the Ville Garches by Le Corbusier.

How do you conceive your projects?
I don't have a unique way of conceiving them; it's something that flows almost without thought, and I don't take a pencil until after a certain point, I have the approach defined in my mind.

What do you consider a building must have in order to be considered valuable?
Have an approach that correctly resolves the needs that the program contemplates. Proportion, scale, clear and manifest structure, use of materials that draw out the virtues of the project. And fundamentally no to seek notoriety through arbitrary and capricious solutions.

2. Interview made by W. Rey y C. González, special for El Observador. Published in the suplement Croquis number 11, from the newspaper El Observador, "La vuelta moderna", Montevideo 1997.

Why have you never abandoned the modern architecture?
My trajectory was always rationalist. In the competition for the library of Tehran the jury eliminated me "for being a fanatic rationalist"; a postmodern project won, capricious modality that was "in style", even if in those years it was at it's final stages. Except for brutalism, I don't consider the other movements that have tried to take the place of modern architecture seriously as architecture.[1]

Sichero

When in 1958 Raúl Sichero started the construction of the Panamericano it's probable that he did not have the least clue of the prominent place that his building would come to occupy in Uruguay's architectural culture. But in change, the limits and bets within which the architectural project that started to rise had to sort were clear from the start. The Panamericano represents the last stage in a building cycle that in ten years built the first stretch of tall apartment buildings on the Ramble of Pocitos beach, and in this sense marks the end of a period filled with ambitions and risks that time does not stop amplifying, or even, overvaluing. Nothing strange. For an architectural culture that chose to concentrate its energies in the construction of precious objects, Sichero's example looms prominent as a good mirror into which to aspire to see oneself reflected. In this sense the Panamericano is also a beginning, even if of a series so illusory that it never got to advance a step beyond the start line.

The brochure printed by Sichero to commercialize the apartments contains an excellent graphic material where the original project is shown. Through these images, of the photographs of the model, sketches, floor plans and written description, it will be possible to gleam some central aspects that in the built project ended up having a much lower relative weight.
For starts, the building was to have 195 meter of length instead of the almost 100 it presently has. This difference, almost exactly double, alters the proportions of the whole completely, and there is where today we have a block in repose, static and almost aureus, should exist a markedly lineal screen, just as tall but extremely long. Being things this way, the resulting architecture would end by extending over the visual field and, as a knife, slice the landscape with violence defining an in front and a behind.
The second clue is as immediate as the first. In the brochure's version the building has a break in the middle. An inflexion point that is no more that a sort of anecdote and, at the same time, a substantive fact. In fact the break eliminates the obviousness of the volume, incorporates a colorful accent, but also, and this is the main thing, the zigzag allows the screen to run parallel to the coastline.
With this, one of the emblematic themes of the building is made evident: it works at the scale of geography. The Panamericano can be one building more among all the buildings of the Rambla of Montevideo only that, in respect to it's predecessors, it is unique in that it assumes the totality of the coastal front as a project issue. The question is how. The brochure now can help comprehend some meanings connected to this geographical will. The cover of the advert shows three panoramic photographs—the Rambla of Pocitos, the yachting port of el Buceo and the Montevideo Yacht Club—printed in color over some sailboats embossed in clear grey.
A kind of backdrop, flat and without deformation exactly the same as the flat and frontal image that appears silhouetted in the depth of the previous sketches. The exterior flows between the parallel walls of each apartment and jumps quickly to the horizon without anything to retain it.
The Panamericano is before anything else a machine made to contemplate the geography. A device that establishes a unbridgeable distance to the object, a spyglass that needs to move away to make focus and so end up by turning nature into landscape. In other words, into a relaxed object of contemplation.
If one compares Sichero's building with two of his contemporaries, the Pedregulho by Reidy Forte Quezzi by Daneri, one could start to comprehend the qualitative differences between one and another. The sneaking bars of Reidy & Daneri, owing much to the *Plan Obús* of Le Corbusier, not only do they confront the landscape framing visuals, but also, end up nullifying distances and frontiers, impacted by the geography. The Panamericano, in change, is a seat placed in the first row in a theater.

The photographs of the model lead to deceit. In them the building appears completely organic, in other words finished and whole, as an indivisible unit.
On the other hand, the floor plans reveal immediately the artifice. The broken screen is actually the addition of to perfectly autonomous

1. Extract of conversation with Raúl Sichero, by Pablo Frontini & Diego López de Haro.

blocks although hidden by the perfect continuity of the glazed plane. In fact the double stairwell, in charge of realizing the suture between the blocks, and the repeated V shaped column, are unfortunate consequences that derive from the additive strategy.
In the end Sichero never built the second stretch and the building remains as closed and organic as it always wanted to be, even if just half as long as the original. Into the decade of the '60's and with a new crisis in the real estate sector, the architect decided to leave pending the construction of the second phase and thanks to that showed that the building was capable to weather the ups and downs of the real estate business.

In the "general description", the brochure says that the objective of the endeavor consists in constructing a "residential building that exceeds the characteristics of the individual household and meets the comfort and the economy of the apartment building". Well now, one of these instruments that allows achieve the purpose consists in fractioning each block into five stairwells and elevator cores that feed two double orientation units per floor. With this comfort, economy, excellent sightlines and privacy are achieved. All together and at the same time, as the buildings in Pocitos already did in the decade of the '50's. And it is that the Panamericano organizes itself exactly the same as all of the Rambla: it runs parallel to the line of maximum profitability, fragments the operations assuring the due portion if the visual enjoyment of the panorama and, also, organizes in time and in space the real estates capital reproductive cycle. In any case, the Panamericano is the architectural synthesis of the coastal front just as we know it. Something that was never put into question neither in the brochure nor in the interviews given by Sichero throughout the years. It was enough just to remember the name of the company in charge of the building: "Rambla Horizontal".

Zum Zum

In 1958 the Arch. Raúl Sichero built a small pavilion to locate his studio, at the feet of what would become his largest work: the *Edificio Panamericano,* which commenced construction a year later.
With the evident intention of exercising the most absolute control over the project for which he had to risk his personal and families capital, setting up a factory of components and to fight against the Municipal authority to obtain the necessary permits, among other titanic tasks in the Montevideo of the '60's.

Sichero's studio, a perfect square in plan with evident miesian reminiscences, officiated as panopticon to assure the architectural feat, which had been so many in difficulties due to lack of financing and of which the architect only got to see half made. The rest of the volume, another likewise building, that was articulated with the first at an obtuse angle opened to the sea, never was built.

The pavilion was a worthy representative of its authors obsessions, someone who always exhibited proudly, having been accused by the Jury in the competition for the library of Tehran of being a *"fanatic rationalist",* and who argued his positions like this: *"...I ask myself if one can be anything rather than rationalist. What can we lean on if not on reason?...".* At the same time this pavilion was the cornerstone of his gigantic project: *"I'm a lover of geometry. For me, geometry is fabulous, and I cannot separate myself from her in my projects".*

However, in December of 1967, when after working there for 10 years, Sichero abandons it, the geometry seems to depart definitively of that small building. Or at least a new, more complex and unpredictable geometry seems to emerge. The studio would suffer a curious mutation changing it's function drastically, from a workspace to a recreation space, in a re-conversion that no ciamistic rule would resist. When the studio of the rationalist architect par excellence, turns into a nightclub, a strange symbolic derivation is produced.

This anti rational mutation lasted –maybe also symbolically—30 years and thanks to the accumulation of events, various mentions and visits by celebrities, the Zum Zum nightclub became a legendary place in the Uruguayan night, that every now and then has brief comebacks, as if its spirit refused to disappear. The rationalist pavilion seems to convert itself, after being abandoned by it's architect, into an instrument in the creation of myths.

From its opening until its definitive closure, it knew how to define the style of the style of the leisure of the youth of the wealthy class of the Montevidean society, who built from what in there happened, a

complete way of life and of relating. The fashions in clothing, music and dance styles, were defined in this place, through some operatives not exempt of manifest commercial intentions, such as the coincidence among the owners of Zum Zum and of the fashionable businesses.

The apparition, later in time, of some illustrious characters as being Sting, Vinicious de Moraes and Joan Manuel Serrat, gave the place the capacity of producing never verified anecdotes, but that maintain themselves insistently until today, such as the night in which they forbade the entrance to Cat Stevens for not coming with a date, *"sorry sir... but it is house rules".*

It is true that some other symbolic operations of myth construction are verifiable, such as the existence of "the keys". Those characters that for amount of attendances throughout the year received, as a form of recognition, the key to Zum Zum, at the same time that they became VIP clients. Among them some ex President of the Republic, and other personalities of the world of sports, journalism, etc., known for their interest in the dissipated nightlife, that achieved records of concurrence such as 300 nights in 365 days. It was also visited, even if only in fiction, by one of the most representative characters of a Buenos Aires bon vivant: Isidoro Cañones. Doubtlessly less preoccupied by geometry than the architect Sichero, or at least interested in a different geometry, more curved and organic as that of his partner Cachorra or that of so many other girls he tried to seduce, through hundreds of comics. Indeed, when Isidoro visited Uruguay, do not doubt that the choice in Montevidean noise must be Zum Zum.

All this mythical and symbolic construction that is unleashed from the original mutation, has without a doubt it highpoint, with the invention of a truly bizare event, that gradually becomes Uruguay's most recognized party: in Zum Zum on the 24th of August of 1979 the first *"Noche de la Nostalgia"* [Nostalgic Night] arives. A yearly party, whose specificity consists in dancing disproportionately the musical songs from the decades of the '60's, '70's and '80's, and that got to generate Parliamentary recognition, an extreme by all means absurd:

"Law No 17.825:
The Senate and the Chamber of Representatives of the República Oriental del Uruguay, meeting in General Assembly, Decree:
1st Article.- Denominate the night of the 24th of August of each year as the "Noche de la Nostalgía".
2nd Article.- The Ministry of Tourism will include among the events of touristic character the "Noche de la Nostalgia", promoting it overseas through Embassies, Consulates and commercial offices.
Session Room of the Senate Chamber, in Montevideo, at the 26th of August of 2004."

Perhaps it is this mythical construct, fed constantly by real and fictional episodes, those who allow even to this day the spirit of Zum Zum to subsist and count with spaces like "i went to zum zum in the '80...and i want it to open again" *[Yo fui a Zum Zum en los 80... y quiero que abra de nuevo]* located on Facebook where it has at least 449 members.

Finally, in another unexpected turn in the year 1999, the pavilion is conditioned for the studios of Radio Océano, in a last symbolic operation that for it's director results highly relevant: *"the listeners know where the radio is on the dial, but they generally don't know where it is physically, this in marketing is called to tangibilize the intangible".*

Estadio Centenario

El Estadio Centenario se ubica en el Parque Batlle, en la ciudad de Montevideo. Fue inaugurado el 18 de julio de 1930, en ocasión del primer Campeonato Mundial de Fútbol realizado en Uruguay y en coincidencia con la celebración de los cien años de la Jura de la Primera Constitución Nacional.

El proyecto pertenece al arquitecto Juan Antonio Scasso, quien era entonces Director de Paseos Públicos de la Intendencia de Montevideo y Catedrático de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista de la Facultad de Arquitectura.

Construido en un lapso récord de nueve meses, tiene capacidad para 65.235 espectadores, y las dimensiones del field son 105 por 68 metros. Para su realización se removieron 160.000 m^3 de tierra y se realizaron 14.000 m^3 de hormigón armado.
El cumplimiento de los plazos exigió la realización de tres turnos de ocho horas, con lo cual 2.000 obreros trabajaron las 24 horas del día utilizando reflectores instalados especialmente para la noche.

La Torre de los Homenajes, con una altura de 100 metros sobre el nivel del mar, distingue particularmente a este estadio. Su objetivo era homenajear a las delegaciones de los doce países invitados a competir, que llegaron al Mundial en barco y avión. El proyecto original incluía una escultura de Juan Zorrilla de San Martín que representaba una victoria alada, la que nunca fue realizada. Tampoco se llevó a cabo un enorme portal revestido en mármol, a ubicarse frente a la entrada de la Tribuna América. El 18 de diciembre de 1982 fue declarado Monumento Histórico del Fútbol a iniciativa de la FIFA.





















"Novedades no hay -salvo que me han prometido emplearme como vendedor de entradas en el Estadio o cancha de Nacional de Fútbol; creo que el domingo ya entraré en funciones. ¿Concibe usted una tarea más autóctonamente uruguaya? Frente a mí, el pueblo: encima mío, el orgulloso mástil donde flamea la insignia patria en aquellas jornadas que pertenecen ya al bronce de la historia, las gloriosas tardes de 4 a 0, 4 a 2 y 3 a 1, la gloria entre aullidos, sombreros, botellas y naranjas. Envidie a quien marcha en la vanguardia de la civilización sudamericana, sin doctores ni huellas de la Europa decadente, hombreándose con las masas genuinas del Nuevo Mundo; envidie, usted, maculado por los dólares del mercantilismo yanqui."

Onetti, Juan Carlos: "Carta a Julio E. Payró, 10 julio 1937". En Onetti, Juan Carlos (edición a cargo de Hugo J. Verani): *Cartas de un joven escritor.* Trilce. Montevideo, 2009. Pg. 40.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"Cuando un muchacho llega, por a o b, y sin previo entrenamiento, a gustar de ese fuerte alcohol de varones que es la gloria, pierde la cabeza irremisiblemente. Es un paraíso demasiado artificial para su joven corazón. A veces pierde algo más, que después se encuentra en la lista de defunciones. Tal es el caso de Juan Polti, half-back del Nacional de Montevideo."

Quiroga, Horacio: "Juan Polti, half-back".
Revista Atlántida, Buenos Aires. Mayo 1918.

Cravotto

"La obra de Scasso expresa por sobre todas las cosas, que es concepción de arquitecto imaginativo, analizador y poeta,
Porque
Deriva la forma básica del mandato absoluto, que lo es, la cancha para FÚTBOL; emplaza esa forma con sabiduría y fineza en el terreno y con respeto al ambiente circundante.
Porque
Relaciona los centros de movimiento con los espacios viarios vecinos y lejanos.
Porque
Resuelve problemas técnicos de visibilidad, comodidad, amplitud y de movimiento de grandes masas humanas.
Porque
Pone a escala la mole y el espacio con amplia previsión y exacta proporción; pero especialmente PORQUE resuelve todo ello armónicamente, simplemente, con precisión, por medio de formas puras.
Opone la torre a la mole para poder aligerar la impresión imperante de las múltiples horizontales —por así decir que son funcionales— dejando ver en la transición las dos formas, mucho ingenio y mucha poesía.

Así, pues, el arquitecto, inventando formas (que para él a veces son abstracciones) imaginando funciones, creando relaciones armónicas de formas y de organizaciones, dedica lo mejor de su intelecto a la realización de cosas útiles o de cosas placenteras, para los demás.
Pero cuando realiza todo eso, pudiendo satisfacer las propias aspiraciones, da a la creación, sello personal, y hace positiva obra de artista original.
Lo hermoso del Fútbol-Stadium Centenario, emana por tanto de múltiples armonías, y para los que puedan imaginar el futuro del mismo, y el futuro de esa zona de la ciudad, hay también otra gran armonía en formación, pero ya prevista por el arquitecto; la del PUEBLO que podrá sin esfuerzos dar animación, vida, vigor, a las barriadas colindantes, por la atracción resultante de las múltiples actividades -fuera del fútbol- que se podrán desarrollar en los variados AMBIENTES Y LOCALES que Scasso ha sabido prever, al amparo del amplio y sereno edificio.
Por último, para satisfacción de uruguayos libres y demócratas, para orgullo de pueblos jóvenes, no conservadores, sino líricamente avancistas, si se quiere, la arquitectura del Stadium no es "clásica" ni "moderna", ni de ningún estilo agradable a aficionados; es simplemente ARQUITECTURA, hecha por un hombre libre, de HOY".

Cravotto, Antonio. "Proemio". En: Scasso, Juan Antonio: *El Estadio Centenario. Montevideo. 1930*, Montevideo, s/d.

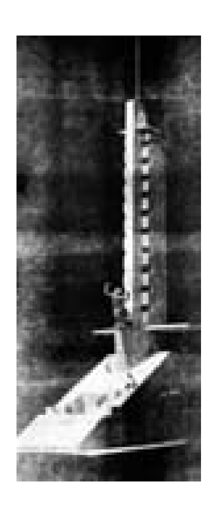
Scasso

"La planta del Estadio no fue fijada a priori. No se fue a buscar entre los tipos clásicos o que se le aproximan y son igualmente aceptados, las características de la forma. La planta sale del programa, es hija suya, y como consecuencia, el arquitecto la ha elaborado atendiendo a las determinantes fundamentales: función deportiva, capacidad, visibilidad, características de circulación, topografía, principalmente."

Scasso, J.A. Espacios Verdes. Tipografía Atlántida. Montevideo. 1941. Pg. 349.

- - - - - - - - - - - - - - - -

En 1941 Juan Antonio Scasso publica *Espacios Verdes,* libro que recoge los resultados del viaje de estudios realizado en 1932, en usufructo de una beca de perfeccionamiento docente.
El volumen, bien documentado e ilustrado, recorre en diferentes escalas y programas las políticas tendientes a incorporar suelo verde en las ciudades de Europa central y, en especial, las de Alemania durante la República de Weimar. Pero en el capítulo llamado "La cultura física de la Ciudad Moderna", Scasso no se limita a recoger ejemplos europeos e incorpora su proyecto de 1929 para el Estadio Centenario



La Torre de los Homenajes, proyecto original de Scasso, con la escultura de la Victoria Alada, realizada por José Luis Zorrilla de San Martín

de Montevideo. Colocado al final del capítulo, el Estadio ya no es un ejemplo más: por el contrario, adquiere las dimensiones de un corolario, es decir, se presenta como síntesis final de todo el material acumulado, aunque el razonamiento ya es completamente extemporáneo.

El dato más relevante surge del seno mismo del discurso ensayado por Scasso: al presentar la obra del Estadio el arquitecto minimiza los dispositivos simbólicos en beneficio de los recursos técnicos. Puestas las cosas de esta manera, el texto se convierte en una suerte de manual para la perfecta construcción de estadios, en el que Scasso va desgranando con monotonía una *summa* teológica que tiene origen en lo más genérico, la implantación, y acaba en el dimensionado de cada uno de los escalones que forman las gradas.

Sin embargo hay un par de láminas que se salen del argumento general para incursionar en el aparato simbólico. La figura 185 muestra la torre del Estadio conocida como Torre de los Homenajes. Un "mástil de triunfo y torre de panoramas" que se eleva 40 metros por encima de la tribuna. Una mezcla de aeroplano y transatlántico con "reminiscencias de las victorias clásicas", en cuya base debía ir colocada la imagen escultórica de una auténtica victoria realizada por Zorrilla.

El programa simbólico del edificio debía completarse con una sala "votiva" ubicada en el espacio central de la Tribuna Olímpica y un pórtico decorativo colocado sobre el acceso a la tribuna de preferencia, la América.

La figura 178 muestra otro aspecto del repertorio simbólico. En un pequeño gráfico, Scasso compara tamaños y trazados de edificios similares, superponiendo la planta del Centenario con ejemplos de estadios olímpicos -Barcelona, Viena y Colombes- pero también con el Coliseo de Roma. La operación no podía ser más sorprendente: "respecto al Coliseo Romano, queda expresado en la figura que cabe en el interior de las tribunas de nuestro Estadio". Es decir que el estadio Centenario es una suerte de capa exterior, una especie de nuevo anillo que rodea el tronco de un árbol milenario.

Aunque no fuera exactamente éste el pensamiento de Scasso, sí parece claro, en cambio, que el Estadio Centenario no sólo fue pensado como máquina de la perfecta visión sino como una máquina de civismo, como una suerte de teatro en el que el juego debe encontrarse con unos símbolos perfectamente estáticos y eternos.





Polirritmo

Palpitante y jubiloso
como el grito que se lanza de repente a un aviador,
todo así claro y nervioso,
yo te canto, ¡oh jugador maravilloso!
que hoy has puesto el pecho mío como un trémulo tambor.

Ágil,
fino,
alado,
eléctrico,
repentino,
delicado,
fulminante,
yo te vi en la tarde olímpica jugar.
Mi alma estaba oscura y torpe de un secreto sollozante,
pero cuando rasgó el pito emocionante
y te vi correr...saltar...

Y fue el ¡hurra! Y la explosión de camisetas,
tras el loco volatín de la pelota,
y las oes y las zetas
del primer fugaz encaje
de la aguja de colores de tu cuerpo en el paisaje,
otro nuevo corazón de proa ardiente,
cada vez menos despacio
se me puso a dar mil vueltas en el pecho de repente.

Y te vi, Gradín
bronce vivo de la múltiple actitud,
zigzagueante espadachín
del golkeeper cazador,
de ese pájaro violento
que le silba a la pelota por el viento
y se va, regresa y cruza con su eléctrico temblor.
¡Flecha, víbora, campana, banderola!
¡Gradín, bala azul y verde! ¡Gradín, globo que se va!
Billarista de esa súbita y vibrante carambola
que se rompe en las cabezas y se enfila más allá...

Y discóbolo volante,
pasas uno...
dos...
tres...cuatro...
siete jugadores...

La pelota hierve en ruido seco y sordo de metralla,
se revuelca una epilepsia de colores
y ya estás frente a la valla
con el pecho...el alma...el pie...

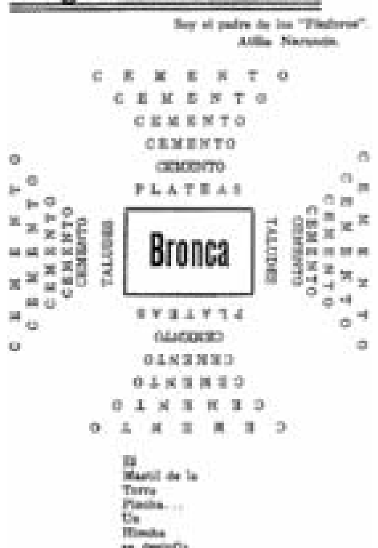
y es el tiro que en la tarde azul estalla
como un cálido balazo que se lleva la pelota hasta la red.
¡Palomares! ¡Palomares!
de los clásicos aplausos populares...
¡Gradín, trompo, émbolo, música, bisturí, tirabuzón!
(¡Yo vi tres mujeres de esas con caderas como altares
palpitar estremecidas de emoción!)
¡Gradín! róbale al relámpago de tu cuerpo incandescente,
que hoy me ha roto en mil cometas de una loca elevación,
otra azul velocidad para mi frente
y otra mecha de colores que me vuele el corazón

Tú que cuando vas llevando la pelota
nadie cree que así juegas:
todos creen que patinas,
y en tu baile vas haciendo líneas griegas
que te siguen dando vueltas con sus vagas serpentinas.

¡Pez acróbata que al ímpetu del ataque más violento
se escabulle, arquea, flota
no lo ve nadie un momento,
pero como un submarino sale allá con la pelota...!
Y es entonces cuando suena la tribuna como el mar:
todos grítanle: ¡Gradín! ¡Gradín! ¡Gradín!

Y en el ronco oleaje negro que se quiere desbordar,
saltan pechos, vuelan brazos y hasta el fin
todos se hacen los coheteros
de una salva luminosa de sombreros
que se van hasta la luna a gritarle allá:
¡Gradín! ¡Gradín! ¡Gradín!

Parra del Riego, Juan: "Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol".
En Parra del Riego, Juan: *Nocturnos, polirritmos y otras páginas.* Banda Oriental.
Montevideo, 1998. Pg. 38.



Caligrama de la troupe ateniense. En: II Salón de "Harte" Ateniense: *Aliverti Liquida,*
1 er libro Neosensible de Letras Atenienses, Apto para Señoritas. S/D. Montevideo. 1932."

Partido de fútbol en el Estadio Centenario, al fondo la Torre de los Homenajes



Himno

¡Hurra a todos los campeones
y gritemos que en su honor
Elevamos esa torre
Que ya espera al vencedor

Los clarines de la fama
Nuevamente sonarán
Recordando las hazañas
De Colombes y Amsterdam

Con las palmas tan gloriosas
Puestas sobre el corazón
Lucharán los Uruguayos
Por realzar la tradición

Y en la torre que elevamos
Con empeño, sin igual
Esperamos que flamee
Nuestra enseña Nacional.

La Torre de los Homenajes. Marcha popular.
Letra: Raúl De Castro.
Música: Américo V. Lanzilotta.



← El estadio en obras. Segundo anillo y tribuna Olímpica.





Estadio Centenario en construcción. Movimientos de tierra y encofrado de los tramos inferiores de tribuna sobre la pendiente de la excavación.

English

The Centennial Stadium is located in the Batlle Park, in the city of Montevideo. It was inaugurated on July 18th, 1930, for the occasion of the first Soccer World Cup that took place in Uruguay and coincided with the celebration of the hundred years of the Oath of the first National Constitution.

The project belongs to the architect Juan Antonio Scasso, who at the time was Director of Public Spaces in the Municipality of Montevideo and head professor of City Layout and Landscape Architecture at the Faculty of Architecture of the University of the Republic.

Built in a record time of nine months, it has a capacity for 65.235 spectators, and it's dimensions are 105 by 68 meters. For its realization 160.000 m3 of soil were removed and 14.000 m3 of reinforced concrete were completed. The compliance of the demanding schedule forced the observance 3 eight-hour work shifts, with which a total of 2.000 workers worked 24 hours a day using specially installer reflectors during the night.

The Tributes Tower *(La Torre de los Homenajes),* with a heights of 100 meters above sea level, dintiguishes this stadium particularly. It's objective was to pay tribute to the delegations of the twelve countries invited to compete, who arrived to the World Cup by ship and airplane. The original project included a sculpture by Juan Zorrilla de San Martín that represented th "Winged Victoria", which was never realized. Neither was made an enormous doorway covered in marble, to be put in front of entrance of the *Tribuna América* (one of the main entrances of the Stadium). On December 18th, 1982 it was declared a Historic Monument of Soccer by initiative of FIFA.

"There are no news –except that I have been promised employment as a ticket sales clerk at the Stadium or at *Nacional de Futbol's* field; I believe that by Sunday I should start functions. Do you conceive a more autochthonously Uruguayan task? Before me, the people: above me, the proud mast where the Nations banner flutters on those days that already belong to the bronze of history, the glorious afternoons of 4 to 0, 4 to 2 and 3 to 1, the glory between howls, hats, bottles and oranges. Envy he who marches at the forefront of South American civilization, without doctors nor fingerprints of the decadent Europe, Rubbing elbows with the genuine masses of the new world; envy, you, stained by the dollars of Yankee mercantilism."

Onetti, Juan Carlos: "Letter to Julio E Payró, july 10th, 1937". In *Onetti, Juan Carlos* (edition under the charge of Hugo J, Veani): *Letters of a young writter* . Trilce, Montevideo, 2009. pg. 40.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"When a boy gets to, for one thing or another, and without previous training, enjoy from that source of alcohol for boy's that is glory, he inevitably looses his head. It's in a paradise too artificial pfor his young heart. Sometimes he looses something elso, which later is found in the list of defunctions. Such is the case of Juan Polti, Nacional of Montevideo's (half-back)."

Quiroga, Horacio: "Juan Polti, half-back". Atlántida Review, Buenos Aires. Mayo 1918.

Cravotto

"Scasso's work expresses above all things, that it's conception of an architect who is imaginative, analytical and a poet.
Because
He derives the basic shape from the absolute mandate, which is, the field for SOCCER; he emplaces that shape with wisdom and fineness on the terrain and showing respect to the surrounding environment.
Because
He relates the centers of motion with the neighboring and far streetscapes.
Because
He resolves the technical problems of visibility, comfort, breadth and of movement of great human masses.
Because
He puts to scale the behemoth and the space with ample prevision and exact proportion; but specially BECAUSE he resolves all of it harmonically, simply, with precision, by way of pure shapes.
He opposes the tower and the behemoth to be able

to lighten the prevailing impression of the multiple horizontals -who, so to speak, are functional- allowing to see in the transition both ways, much ingenuity and much poesy.
Therefore, the architect, inventing shapes (who for him are sometimes abstractions), imagining functions, creating harmonic relations among shapes and organizations, dedicates the best of his intellect to the realization of either useful or leisurely things, for others.
But when he does all that, able to satisfy his own aspirations, he gives the creation a personal stamp, and makes positive the work as an original artist. What's beautiful of the Centennial Stadium, emanates therefore from multiple harmonies, and for those who can imagine it's future, and the future of that part of the city, there is also another great harmony in formation, but already provided by the architect; that of the PEOPLE that will be able to without effort give animation, life, vigor to the adjacent neighborhoods, through the resulting action of multiple activities -apart from soccer- that could be developed in the various ENVIRONMENTS and LOCALES that Scasso has known to foresee., under the wing of the ample and serene bulding. Last, for the satisfaction of free and democratic Uruguayans, for the pride of young peoples, not conservatives, but lyrically "Advancist", if you will, the Stadiums architecture is neither "classic" nor "modern", nor of any other style agreeable to amateurs; it's simply ARCHITECTURE, made by free man, of TODAY".

Cravotto, Antonio. "Proemio". In: Scasso, Juan Antonio: *El Estadio Centenario. Montevideo. 1930.* Montevideo. s/d.

Scasso

"The Stadium's floor plan was not set *a priori.* It was not sought after among the classic types nor those that approximate them and are equally accepted, the characteristic of the form. The floor plan comes from the program, it is it's daughter, and as consequence, the architect has elaborated it tending to the fundamental determinants: sporting function, capacity, visibility, circulation characteristics, topography, mainly."

Scasso, Juan Antonio: *Espacios Verdes.* Tipografía Atlántida. Montevideo. 1941. Pg. 349.

- - - - - - - - - - - - - - - -

In 1941 Juan Antonio Scasso publishes *"Espacios Verdes"* ["Green Spaces"], book that collects the results of the studies tour taken in 1932, in usufruct of a professorial training scholarship. The volume, well documented and illustrated, running through different scales and programs the policies that tend to incorporate green soil in the cities of central Europe and, specially, those of Germany during the Weimar Republic. But in the chapter named "The physical culture of the Modern City", Scasso does not limit himself to recollect European examples and incorporate them to his 1929 project for the Centennial Stadium of Montevideo. Placed at the end of the chapter, the Stadium in no longer just another example: on the contrary, it acquires the dimensions of a corollary, in other works, it presents itself as final synthesis of all the accumulated material, even though the reasoning is by then completely extemporary.
The most relevant fact that emerges from the heart itself of the argument rehearsed by Scasso: when presenting the project of the Stadium the architect minimizes the symbolic devices in benefit of the technical resources. The things shown in this manner, the text turns into a sort of manual for the perfect construction of stadiums, in which Scasso shells out with monotony a *summa teologica* that has it's origin in the most generic, the implantation, and ends in the dimensioning of each one of the steps that conform the bleachers.
Nevertheless there are a few drawings that part form the general argument in order to incur in the symbolic apparatus. Figure 185 shows the stadium's tower, know as *"Torre de los Homenajes". A "mast of triumph and tower of panoramas"* that soars 40 meters above the rostrum. A mixture of airplane and transatlantic with *"reminiscences of the classic victories"*, in whose base the sculptuoric image of an authentic Victoria made by Zorrilla was to be set. The symbolic program of the building had to be completed with a "votive" room located in the central space of the Olympic Tribune and a decorative frame placed above the access to the preferential Tribune, the América.
Figure 178 shows another aspect of the symbolic repertoire. In a small graphic, Scasso compares sizes and layouts of similar buildings, superimposing the floor plan of the Centennial Stadium with examples of Olympic stadiums –Barcelona, Vienna & Colombes— but also with the Coliseum of Rome. The operation could not be more surprising: *"in respect to the Roman Coliseum, it is expressed in the figure that it fits within the inside of the bleachers of our stadium"*. In other words, the Centennial Stadium is a sort of outer layer, a kind of new ring that surrounds the trunk of a millennial tree.
Even though this were not exactly Scasso's thought, it seems clear that, on the other hand, that the Centennial Stadium was not only thought of as a machine for perfect viewing but also as a machine of public spirit, as a sort of theater in which the game must find itself with some perfectly static and eternal symbols.

Polyrhythm

Vibrant and joyful
Like the shout that an aviator suddenly throws
All this clear and nervous,
I sing to you, oh wonderful player!
That today you have put my chest as a trembling drum.

Agile,
Thin,
Winged,
Electric,
Sudden,
Delicate,
fulminant,
I've already seen you play in the Olympic afternoon.
My soul was dark and clumsy with a weeping secret,
But when the exciting whistle cracked
I saw you run... and leap...

And if was the hurray! And the explosion of jerseys,
After the crazy acrobatics of the ball,
The oes & the zees
Of the first fleeting lace
Of the colored needle of your body on the landscape,
Another new heart of ardent bow,
Each time less slow
Started a thousand whirls suddenly in my chest.

And I saw you, Gradin
Living bronze of the multiple attitude,
Zig-zagging swashbuckler
Of the hunter goalkeeper,
Of that violent bird
That whistles to the ball in the wind
And leaves, returns and crosses with it's electric tremble.
Arrow, snake, bell, banderole!
Gradín, blue and green bullet! Gradín, balloon that leaves!
Billiardist of that sudden and vibrant lucky ball
That breaks on the heads and aims beyond...

And flying discus thrower,
You pass one...
Two...
Three... four...
Seven players...

The ball boils in dry and deaf sound of shrapnel,
An epilepsy of colors rolls
And you're already in front of the goal
With your chest...soul... foot...
And it's the shot that in the afternoon burst blue
Like a warm gunshot that takes the ball to the net.
Dovecotes! Dovecotes!
Of the classic popular applauses...
Gradín, top, plunger, music, scalpel & corkscrew!
(I saw three women of those with hips like altars beat quivering with excitement!)
Gradín! Steal from the lightning bolt of your incandescent body,
That today has broke me in a thousand kites of a crazy elevation,
Another blue speed for my forehead
And another colored fuse to blow my heart.

You who when you take the ball
Nobody believes this is how you play:
Everyone believes you skate,
And in your dance you're doing greek lines
That follow you twisting and turning like lazy serpentines.

Acrobatic fish that at the impetus of the most violent attack
Sneaks away, arches, floats
No one sees for a moment,
But as a submarine he comes out there with the ball...!
It is then when the bleacher sounds like the sea:
Everyone shout to him: Gradín! Gradín! Gradín!

And en the hoarse black tide that wants to overflow,
Chests jump, arms fly and 'till the end
Everyone makes themselves rocket-men
Of a luminous salvo of hats
That go up to the moon to scream over there:
Gradín! Gradín! Gradín!

Parra del Riego, Juan: "Dynamic polyrhythm to Gradín, soccer player". In Parra del Riego, Juan: *Nocturnos, polirritmos y otras páginas.* Banda Oriental. Montevideo, 1998. Pg. 38.

Hymn

Hurray to all the champions
And lets yell that in his honor
We raised that tower
That already awaits the victor.

The bugles of fame
Will ring again
Remembering the exploits
Of Colombes and Amsterdam

With their hand palms so glorious
Placed over their hearts
The Uruguayans fought
To enhance the tradition.

And on the tower we raised
With effort, without equal
We hope will fly
Our National Banner

La Torre de los Homenajes. Popular march.
Lyrics: Raúl De Castro.
Music: Américo V. Lanzilotta.

Frigorífico Anglo

En 1861 el ingeniero alemán Georg Giebert hace contacto con Justus von Liebig, inventor de la técnica para fabricar extracto de carne a gran escala. Un año más tarde le envía muestras del producto que podía obtener en Fray Bentos, las que resultan mejores de lo esperado. Es así que en 1863 surge la empresa "Giebert et Compagnie", que inicia la producción con el apoyo técnico de von Liebig.

A medida que aumentan los pedidos y el incremento de la producción requiere capitales comienza a montarse una planta de mayor tamaño, que en 1868 pasa a denominarse "Liebig Extract of Meat Company". La misma se instala a orillas del Río Uruguay, en el departamento de Río Negro, en una zona con excelentes condiciones de puerto natural.

Los productos de la fábrica Liebig son reconocidos en el mundo y particularmente en Inglaterra, donde el "OXO" -un extracto de carne fluidificado- y luego los "OXO cubes" son consumidos durante épocas.

Al mismo tiempo, la fábrica habilita la introducción en Uruguay de una serie de avances tecnológicos novedosos en el mundo, como la primera bomba hidráulica de compresión (1869), el primer arado de vapor (1873) y la primera instalación de iluminación por electricidad (1883).

Los avances técnicos en el procesamiento de la carne provocan la transformación del saladero Liebig en el Frigorífico Anglo, entre 1921 y 1924. Es así que se construye un edificio completamente nuevo, de 60 metros de largo, 40 metros de ancho y cinco pisos de altura, que funciona como depósito frío de pre-embarque. Todo esto mantenido mediante un revolucionario sistema de enfriamiento por compresión de amoníaco.

A partir de entonces se inicia un período de crecimiento, que alcanza una producción máxima durante las épocas de guerra en Europa. Los productos fabricados van desde el reconocido Corned Beef hasta los enlatados de comidas preparadas, frutas, verduras, hortalizas, dulces, etcétera, lo que totaliza unos cien productos diferentes.

En el año 1943 uno de cada tres habitantes de la ciudad de Fray Bentos está empleado directamente por la fábrica. Se realiza una matanza de 1.600 vacunos, 6.400 corderos y 4.800 capones por día, y la máxima ocupación de personal oscila entre 3.000 y 3.500 trabajadores permanentes, alcanzando el número de 4.500 en las zafras.

En los años cincuenta y sesenta comienza la etapa de decadencia, acentuada por la ausencia de renovación tecnológica y de mercados que requirieran los productos. En 1971 el Estado uruguayo compra la fábrica a los capitales ingleses, y en 1979 se realizan las últimas faenas que culminan en el cierre definitivo.

En 1987 las instalaciones inactivas se declaran Monumento Histórico Nacional. Actualmente el "Paisaje Cultural e Industrial Fray Bentos" ha sido registrado ante la UNESCO, con la intención de que sea declarado Patrimonio de la Humanidad.





















Jules Verne

"Entre aquellos buscadores, inventores y buscavidas, me indicó el doctor Dean Pitferge algunos muy interesantes, como por ejemplo, un sabio químico, un rival del doctor Liebig, que pretendía haber encontrado el modo de condensar todos los elementos nutritivos de un buey en una pastilla de carne del tamaño de un peso, e iba a acuñar monedas con los rumiantes de las Pampas (…)"

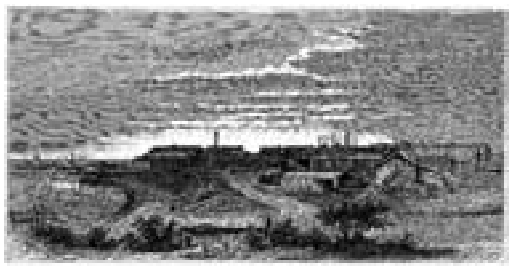
Verne, Jules: *Una ciudad flotante.* En: Verne, Jules: *Lo mejor de Julio Verne, volumen II.* Nauta. Barcelona. 1987.

"En efecto, los habitantes de aquel nuevo astro no podían vivir en él sin comer y su estómago sufría las imperiosas leyes del hambre. Miguel Ardán como francés se erigió en jefe de la cocina, cargo importante que no le suscitó competencia. El gas produjo el calor suficiente para las operaciones culinarias, y el arca de las provisiones ofreció los elementos del festín.
Empezó la comida por tres tazas de excelente caldo, que se preparó disolviendo en agua caliente unas cuantas de las exquisitas pastillas de Liebig, preparadas con los mejores trozos de los rumiantes de las Pampas."

Verne, Jules: *Alrededor de la luna,* Edaf, México, 2004. Pg. 45

A menudo se ha dicho que Julio Verne es el prototipo más completo y acabado del parisino de finales del siglo XIX. Que Verne es ciudadano por derecho propio de las Grandes Exposiciones Universales, y que su mirada y su microcosmos están perfectamente adiestrados en el arte de convertir banalidades mínimas en maravillas máximas. Nada hay de extraño, entonces, en que la pequeña pastilla de extracto de carne Liebig adquiera las virtudes de un prodigio al ingresar en ese espejo del mundo que es la literatura de Verne. En la segunda parte del Viaje a la luna y en Una ciudad flotante, la tableta de Liebig parece capaz de condensar en el tamaño de una moneda cada uno de los elementos nutritivos de un enorme buey y, justamente, esta capacidad de transformar las reses en monedas, de "acuñar monedas con los rumiantes", es lo que acababa de poner en funciones a la fábrica de Fray Bentos. Pero sin metáfora alguna. La segunda referencia que obsesiona a Verne es geográfica, "las Pampas". Y si bien es posible que el autor no tuviera mayores datos sobre el emplazamiento







← Ilustraciones publicadas por Emile Daireaux: interior de uno de los galpones con el *desnucador* en primer plano y vista general de la fábrica en Fray Bentos.

de Liebig, también es cierto que el empleo de una toponimia tan genérica funciona perfecto. Aleja y acerca al mismo tiempo, transforma el mundo en algo extraño y a la vez familiar. Guarda el misterio, pero en la despensa. Sólo entonces se consuma el auténtico milagro de la mercancía. Éste que permite a un cubo reseco, hecho de pasta bovina, producido en un sitio perdido del tercer mundo, convertirse en un prodigio que puede ser guardado en un bolsillo, como el genio de Aladino en una lámpara maravillosa.

Matadero

"Cuando descendió en Clayton, oyó al pronto el sonido de muchas trompetas. Era un sonido confuso, las trompetas no estaban afinadas una con otra y se las tocaba inconsideradamente.
Este hecho no molestó a Karl, antes bien le confirmaba que el Teatro de Oklahoma era realmente una gran empresa. Pero cuando salió de la estación y vio ante sus ojos toda la planta instalada se dio cuenta de que todo aquello era más grande aún que lo que de cualquier manera hubiese podido pensar, y no comprendía cómo podía hacer tales inversiones una empresa con el solo fin de conseguir personal."

Franz Kafka: *América.* Alianza. Madrid. 1971. Pg. 295.

"La cocina más grande del mundo! Un sitio donde inmensas tropas pasan por un Pot-au-feu gigantesco para ofrecer la esencia de caldo a la Europa entera: no se puede faltar."

Huret, Jules: *En Argentine. De Buenos-Aires au Grand Chaco.* Bibliotheque Charpentiere. Paris. 1911. Pg. 425.

← Vista desde el río con la cámara frigorífica en construcción. 1922.

"En el departamento de Paysandú se encuentra la pequeña ciudad de Fray Bentos, sede del importante establecimiento Liebig et cia. fabricante de los productos de carne conservada y caldo concentrado, conocidos en el mundo entero."

Massenet de Marancou, L.: *Guide pratique d'Europe au Rio de La Plata. Madère, Ténérife, San-Vicente, Dakar, Pernambuco, Bahia, Rio-de-Janeiro, Montevideo, Buenos-Aires.* Édition française. París. 1883. Pg. 28.

"El Rincón de las Gallinas es uno de los grandes centros de producción de carne. Así como las pampas argentinas, los valles y las llanuras de la Banda Oriental, provén para esas

colosales matanzas; millones de futuras víctimas, bovinos, ovinos, caballos. Son criados en grandes rebaños en las estancias, y luego sacrificados con una prodigalidad vergonzoso para el sebo, cuero y lana, y desde algún tiempo, para "extracto de carne". El otro centro de carne está en el Imperio del Brasil."

Reclus, Onésime: *Géographie.* L. Mulo. Paris. 1873. Pg. 581.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"Aguas arriba de su confluencia, el Uruguay y el río Negro bordean uno y otro el Rincón de las Gallinas o península de Fray Bentos, uno de los lugares mundo que suma mayor cantidad de degüellos. Al igual que en Argentina y el sur de Brasil, la Banda Oriental proporciona millones de animales para colosales matanzas, sea ganado vacuno u ovino, que se engorda en las estancias para luego abatirlos con una prodigalidad impía y extraer el sebo, la piel, la lana, y el extracto de carne."

Reclus, Onésime: *La Terre à vol d'oiseau.* Imprimerie A. Lahure. Paris. 1886. Pg. 512.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"(…) después la carne conservada, además del extracto de carne, sobre todo aquel preparado bajo la fórmula del químico Liebig.
Este extracto está compuesto por todas las partes solubles de la carne, si bien una libra de extracto contiene las materias solubles de 30 libras de carne sin grasa o de 45 libras de carne corriente. Con esta cantidad de una libra de extracto, podemos preparar 128 potajes, de un gusto excelente y esencialmente nutritivos."

Voz: "La République Orientale de l´Uruguay", En: Aymar-Bression, Pierre (1815-1875). *Histoire générale de l'Exposition universelle de 1867 : les puissances étrangères.* 21 Rue Louis-le-Grand. Paris. 1868. Pg. 486.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"Además de los cadáveres en sí mismos, otro producto muy importante de Uruguay es el extracto de carne producido por la *Liebig Extract of Meat Corporation (Lemco).*
Fray Bentos era el sitio de origen de esta industria, con la que el lugar ha sido asociado desde 1865. En los últimos años los intereses de Lemco se han extendido mucho más allá sus fronteras originales, ya que del total de casi cinco millones de acres que posee en el presente, muchos cientos de miles se ubican en Argentina, Paraguay, y aún en Rodesia. En realidad, la capacidad productiva de la fábrica recientemente construida en Colón, Entre Ríos, sobre la orilla del río argentina, excede la de Fray Bentos.



Faena en el frigorífico
Anglo: bajadores de
cueros de lanares.

Sin embargo, la importancia de este último lugar se hace bastante evidente cuando se menciona que en 1910 más de ciento setenta y nueve mil cabezas de ganado fueron faenadas allí para producir extracto de carne.
La *company-town* de *Lemco* en Fray Bentos podría considerarse un espécimen modelo dentro de su clase. Los establecimientos de los directores, y las viviendas de los trabajadores admirables dentro de su clase, y muy completas contando con las comodidades y los lujos que pertenecen a las diferentes condiciones sociales. Las calles, además, son amplias y bien proyectadas, y las escuelas y varias instituciones denotan un espíritu liberal de parte de los directores de la fábrica."

Koebel, W.H.: *Uruguay.* Fisher Unwin. London. 1911. Pg. 283.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"En el saladero, el animal es sacrificado, despedazado, la carne salada y seca mediante un procedimiento similar al que se utiliza con el bacalao. Uruguay, que tiene treinta saladeros (cerca de cincuenta en Argentina y Brasil), produce para los mercados de Brasil y Cuba, que se ajustan muy bien a este alimento, que antes fuera la comida básica de los esclavos, y hoy subsiste como base de la alimentación popular.
Para finalizar, debo mencionar las grandes instituciones Liebig, en Fray Bentos."

Clemenceau, Georges: *Notes de voyage dans l'Amérique du sud : Argentine, Uruguay, Brésil.* Hachette et Cie. Paris, 1911. Pg. 192.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"No lamento que el tiempo le impida visitar Fray Bentos, dijo el irlandés a sus jóvenes oyentes. Es un espectáculo que no les gustaría guardar: les hablo como hombre que ha probado el negocio, hace unos años, yo era cuarteador en un saladero. Nos llevaban los rebaños gordos, y nosotros faenábamos al menos un millar al día durante cuatro meses.
Se empuja a los pobres animales dentro de una serie de recintos cada vez más pequeños, hasta que en el último se cierra una puerta corrediza. Cerca de la puerta se encuentra un hombre que arroja un lazo a la bestia más cercana, la puerta se abre y el animal ingresa en un pasillo estrecho donde lo espera el desnucador. De un solo golpe de cuchillo en la nuca, lo deja tendido muerto. Cae sobre una plataforma móvil que rueda sobre una pequeña vía de tren.
La *wagonette* cargada con su víctima se aleja y apenas enviada es reemplazada por otra."

Villars, Raymond: *Les Colons de l'Île verte, aventures de deux jeunes Français en Guyane.* Société Française d´imprimiere et de libraire. Paris. 1903. Pg. 247.

“El *desnucador.* El hombre especialmente encargado del golpe de cuchillo, está sentado sobre una viga. Se sirve para esta tarea de un pequeño puñal de dos dedos de ancho, cinco de largo, con el que fulmina al animal de un golpe en la nuca. Como el sitio sensible no tiene mayor tamaño que una moneda de cinco centésimos, ese golpe supone una enorme exactitud, que también se reconoce en la paga que recibe el especialista, a razón de diez francos cada cien cabezas de ganado.”

Robiano, Eugène de (Cte): *Dix-huit mois dans l'Amérique du Sud. Le Brésil, l'Uruguay, la République Argentine, les Pampas et le voyage au Chili par la Cordillère des Andes.* E. Plon et Cie. Paris. 1878. Pg.188.

- - - - - - - - - - - - - - -

“Un diplomático, el conde Charles d'Ursel, ha visitado el inmenso saladero de Fray Bentos, alineado -sus galpones, corrales y maquinaria- sobre el río Uruguay. Entre 1.000 y 1.500 es el número de animales gordos que se sacrifican a diario en el establecimiento y podemos entender que si estas masacres ofrecen, utilizando expresiones del conde d'Ursel, un espectáculo interesante, este espectáculo tampoco deja de ser un poco repugnante y ‘que uno siente una extraña sensación cuando recorre estos galpones caminando sobre el fango sangriento, donde el olor acre de la sangre se eleva hasta la garganta, donde todos los brazos enrojecidos se agitan en una actividad febril’.”

Fontpertuis, Ad.-F. de: *Les États latins de l'Amérique : Mexique, Pérou, Chili, républiques diverses, Brésil, Cuba.* A. Degorce-Cadot. Paris. 1882. Pg. 161.

- - - - - - - - - - - - - - -

“Cerca de 800.000 cabezas de ganado fueron sacrificadas, en 1888, en los saladeros, es decir, en instituciones dedicadas al salado de la carne y cueros, y la preparación de extractos de carne. El más famoso es el de saladeros Fray Bentos, donde se fabrica el gran extracto de carne Liebig; tiene 600 trabajadores, sacrifica más de 1.000 animales por día, consume 7.500 toneladas de carbón y 3.500 toneladas de sal al año.”

Voz “Uruguay”. En: Picard, *Alfred. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général.* Imprimerie Nationale. Paris. 1892. Pg. 425.

- - - - - - - - - - - - - - -

“Es este extracto de carne, *extractum carnis* de M. Liebig, que encontramos actualmente en los comercios al precio de 19fr el quilo. Se prepara a gran escala en un establecimiento colosal creado por una poderosa compañía, desde 1863, en Fray Bentos, en la república oriental del Uruguay (América del Sur), donde los animales son abundantes y a bajo precio. 420 cabezas de ganado elegido, de razas españolas e inglesas,

son abatidas cada día; la carne es inmediatamente cortada, trozada mecánicamente, luego puesta a macerar al vapor en grandes recipientes de hierro forjado; el caldo que se desprende, después de separada la grasa y aclarado, se evapora justo en consistencia de melaza dentro de grandes aparatos de cocción al vacío (…)"

Girardin, Jean: *Leçons de chimie élémentaire appliquée aux arts industriels.* G. Masson. Paris. 1873. Pg. 590.

- - - - - - - - - - - - - - - -

En los manuales de geografía y las crónicas de viajeros que incursionan por el sur del continente hacia finales del siglo XIX, la fábrica Liebig de Fray Bentos suele ocupar algunos párrafos, más o menos repetidos y obvios. El volumen de la planta, los premios obtenidos por sus productos en las Exposiciones Universales, la fama adquirida por el propio barón von Liebig o la mera presencia del extracto de carne en la dieta cotidiana de buena parte de la población europea, convertían a Fray Bentos en un episodio escolar a los ojos de cualquier aficionado a la geografía. Como lo demuestran los comentarios de Clemenceau, Massenet de Marancour, Reclus, Villars y Wiener.

Mucho más interesantes, en cambio, son las crónicas de Daireaux, Robiano y Huret, que entre 1886 y 1878 visitaron la fábrica y tomaron buen apunte de los trabajadores y las diferentes partes que componían la cadena productiva. Partiendo de una escala territorial que tenía a los "troperos" encargados de conducir el ganado desde los sitios más distantes, en un extremo, y llegando a los galpones, con el "desnucador" y todo el ejército de desolladores especializados en descuartizar los animales en pocos minutos, Fray Bentos era un gigantesco embudo capaz de procesar 1500 reses al día bajo las formas del extracto de carne, tasajo, cuero y grasa.
Si bien es cierto que en el lenguaje de las crónicas permanece intacta la misma asepsia que ostentan los manuales científicos, también es verdad, que tanto prodigar en el detalle amenaza -y al final consigue- desbordar los límites del género. Por eso detrás de la distancia que se cierne sobre los objetos siempre asoma el contorno de un espectáculo siniestro y también se filtra la silueta oscura y harapienta de los matarifes. Esos que las crónicas llaman

“gauchos” pero que, a fines del siglo XIX, ya eran figuras condenadas a la extinción a cambio de una eternidad literaria.

“-Es bien simple. Nuestro emprendimiento comprendía al inicio, en 1865, dos pequeños edificios y algunos miles de metros cuadrados de pasturas en Uruguay. Hoy, los edificios de producción casi forman la villa de Fray Bentos ellos solos, el capital que al inicio era de 12.500.000 de francos se ha elevado a 27.500.000, dispone en pasturas propiamente dichas, de 400.000 hectáreas donde se tienen permanentes una media de 175.000 vacunos. En Europa, nuestro depósito central en Anvers cubre más de 3.000 metros cuadrados.”

M.C. Landenne. Director de la Compañía Liebig en París. En: *La Publicité moderne. Revue mensuelle.* 1907/06. Pg. 8.

- - - - - - - - - - - - - - - -

“El matadero deriva de la religión en el sentido de que los templos de las épocas antiguas (sin mencionar actualmente de los indúes) estaban destinados a un doble uso, sirviendo al mismo tiempo para las imploraciones y las matanzas. Sin duda, el resultado era una coincidencia inquietante (podemos juzgar de acuerdo con el aspecto caótico de los mataderos actuales) entre los misterios mitológicos y la grandeza lúgubre característica de los lugares donde corre la sangre. Resulta curioso ver cómo en Estados Unidos se expresa un pesar muy agudo: W.B. Seabrook (L´Ille magique, Firmin-Didot, 1929), al constatar que la vida orgiástica ha subsistido, pero sin mezclar la sangre de los sacrificios con los cocktails, encuentra insípidas las costumbres actuales. Sin embargo, actualmente el matadero es algo maldito y está en cuarentena como un barco portador de cólera. Claro que las víctimas de esta maldición no son los carniceros ni los animales sino las buenas gentes en persona que han llegado a no poder soportar otra cosa que su propia fealdad, fealdad que responde, en efecto, a una necesidad malsana de limpieza, de pequeñez biliosa y aburrimiento; la maldición (que sólo aterroriza a quienes la profieren) las lleva a vegetar tan lejos como es posible de los mataderos, a exilarse por corrección en un mundo amorfo, donde ya no queda nada horrible y donde, padeciendo la obsesión indeleble de la ignominia, se ven reducidas a comer queso.”

Bataille, Georges. Voz “Matadero” del Diccionario Crítico. En: Bataille, Geoges: *Documentos.* Monte Ávila. Caracas. 1969. Pg. 147.







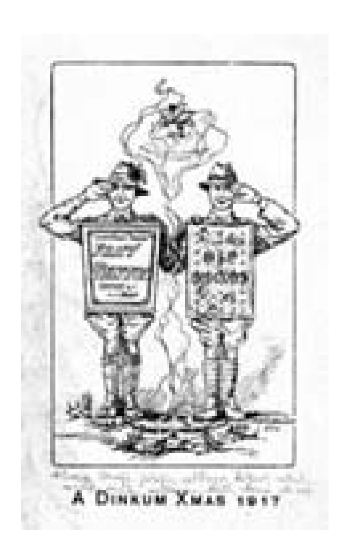
Cromos colec-
cionables editados
de la firma Liebig: el
primero pertenece a
la serie de Los doce
trabajos de Hércules,
1928; y los restantes a
Razas Bovinas, 1897.

La Guerra

La cuestión de la alimentación en la guerra resultó crucial desde el siglo XIX, que marcó el comienzo de un período de conflictos sucesivos. Los inventos de extractos de carne, cubos OXO y corned beef enlatado resultaron fundamentales para la alimentación de los ejércitos. Algunas figuras propagandísticas, cartas y postales de soldados de imposible verificación, así como fragmentos de películas que reconstruyen acontecimientos bélicos, retoman los productos elaborados en Fray Bentos.

“Si se llena un frasco de mosto de uvas que se tape herméticamente, y se le inmerge en agua hirviendo algunas horas, ó tanto cuanto sea necesario para que la temperatura del mosto se equilibre con la del agua, la pequeña cantidad de oxígeno que se halla contenida en el aire encerrado en la botella es absorbida por las partes elementales del mosto mientras dura la ebullición, y con ello se destruye la causa de cualquiera alteración ulterior; ahora no fermenta, y se conserva dulce, y este estado dura mientras no se abre la botella, es decir, hasta que el mosto se ponga nuevamente en contacto con el aire. Desde este momento se experimentan las mismas alteraciones en el mosto hervido que en el mosto reciente; á las pocas horas, se halla en fermentación completa, fermentación que puede interrumpirse y suspenderse enteramente, como la vez primera, por medio de la ebullición.
De estas observaciones, que sin excepción son aplicables á todas las materias orgánicas, han surgido aplicaciones interesantísimas.

(…) Este es ciertamente uno de los servicios más notables que la ciencia ha hecho á la vida por medio de Gay-Lussac. En Leith, cerca de Edimburgo, en Aberdeen, en Burdeos, en Marsella, así como en Alemania, se han formado grandes establecimientos en que se preparan con mucho cuidado sopas, legumbres, carnes de toda especie, que se expiden de allí á los países más remotos. Preparados los alimentos, se les encierra en cajas de hoja de lata, cuya tapadera se suelda luego herméticamente, y después se exponen las cajas, en un aparato particular, á la temperatura del agua hirviendo. Cuando este grado de calor ha penetrado á la masa entera de las sustancias contenidas en la caja, lo que siempre requiere de tres á cuatro horas, estas sustancias adquieren así una duración que se puede decir eterna. Cuando, después de algunos años, se abren estas latas, se observa en el interior el mismo aspecto que en el momento de su introducción;


A Dinkum Xmas 1917


Greetings
MOUNTED
DIVISION
XMAS
1917


Anglo
PRODUCTOS DE FAMA MUNDIAL

el color, el olor, el sabor de la carne y de las legumbres no han sufrido la menor alteración. (…)

No puedo terminar estas largas consideraciones sobre los fenómenos tan notables que se ofrecen después de la muerte de los animales y plantas sin exponer la opinión que profesan ciertos naturalistas, y principalmente algunos médicos, acerca de las causas que los producen. Consideran la fermentación ó la resolución de los átomos orgánicos vegetales más complexos en combinaciones más sencillas como efecto de la manifestación de la vida de seres vegetales, y la putrefacción, que es en las sustancias animales análoga á la fermentación, como debida al desarrollo ó á la presencia de seres animales. Opinan que la descomposición del átomo de azúcar en alcohol y ácido carbónico es consecuente al desarrollo de una planta de orden inferior, de un verdadero hongo que constituye el fermento, y la putrefacción de los tejidos animales al fenómeno de la vida ó al desarrollo de animales microscópicos, que las mas de las veces se encuentran en estas sustancias."

Liebig, Justus von: *Cartas químicas.* Imp. de A. Frexas. Barcelona, 1850. Pg. 150.

← Tarjeta de Navidad de "ANZAC" (conjunto de fuerzas militares de Australia y Nueva Zelanda) enviada por el Tirador Alexander McNeur, 1er Cuerpo de Ametralladora de Nueva Zelanda en Palestina. (Colección de McNeur).

- - - - - - - - - - - - - - - -

El *Extractum Carnis* Liebig se realizaba mediante un lento proceso de cocción y remojo en agua fría y caliente, lo que permitía realizar una reducción de la carne, hasta obtener una sustancia similar al sirope. Una serie de filtraciones y evaporaciones, sin sustancias agregadas, iba reconcentrando el producto hasta llegar al extracto final.

← Fotografía de los empleados de planta.

Sin embargo, este proceso implicaba un costo muy alto, dado que se utilizaban aproximadamente 32 kilos de carne magra de vaca para elaborar un kilo de extracto. Esto hacía inaccesible el producto para la mayoría de la población alemana, hasta que la intervención del ingeniero alemán Georg Christian Giebert permitió obtener una solución para fabricarlo a gran escala.

Giebert, de visita por el pueblo Independencia (luego Fray Bentos), vio cómo en la producción saladeril de Sudamérica se desperdiciaba una gran parte del animal que se carneaba. Dado que aún no existía la técnica frigorífica, sólo se utilizaba lo que podía secarse y salarse para ser consumido rápidamente.

Como había leído las *Cartas químicas* de Liebig, donde se explicaba el proceso de elaboración del extracto, se le ocurrió la posibilidad de juntar la técnica europea con el bajo coste de la materia prima pampeana. Es así que viaja a Munich para tomar contacto con Liebig y plantearle las ventajas de elaborar su producto en las solitarias tierras americanas. Giebert obtiene la autorización y realiza las primeras muestras del producto que envía a Liebig, quien más tarde comentará: "... puedo decir con satisfacción que la calidad de las pruebas es mucho mejor de lo que había esperado, precisamente porque la carne proviene de animales casi salvajes".[1]

En 1873 comenzó la producción de *Corned Beef* enlatado, producto que se utilizó también para alimentar a las tropas en las guerras debido a su practicidad. En 1899 la fábrica Liebig descubrió un proceso para obtener el extracto de carne a un precio más económico, presentándolo en forma de cubo. Estos cubos fueron comercializados bajo el nombre de *OXO cube*, el producto de un penique, y ahora sí resultaron accesibles a la mayoría de la población.

1. Volhard, Jakob: *Justus von Liebig,* Barth, Leipzig, 1909







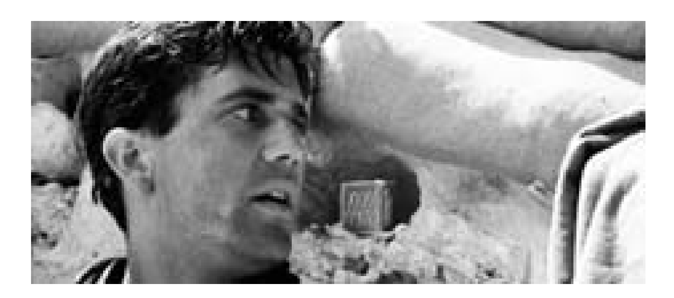
Publicidad de Liebig durante la Primera Guerra Mundial: *"OXO caliente es una inestimable bendición para las fuerzas armadas en esta época del año. Ocupa poco espacio, es fácil de llevar, y puede ser convertido rápidamente en una bebida de nutrición caliente que, con pan o bizcochos, los sostendrá durante horas."*



Carta de un joven soldado que desembarca en Gallipoli

Estrecho de los Dardanelos, mayo 27 de 1915.
Amada madre:
No sé como contarte lo que estoy sintiendo en este momento. No deseo provocarte más angustia, que la que ya sientes por la muerte de Papá, también a causa de esta guerra inmunda. Pero, es inevitable que sepas la verdad. Las noticias que reciben ustedes desde aquí, son todas mentiras. El desembarco fue espantoso. Los turcos nos están masacrando. Casi no quedan compatriotas en mi división, aún así, nadie retrocede.
¡Madre, ojalá sobreviva, pero, siento que voy a morir! Que no retornaré a Liverpool, que no volveré a ver a mis amadas hermanas, Hill y Ely, que no podré obsequiarte el título de médico que tantas veces te prometí. Que mi amor, Becky, enviudará sin habernos casado.
Disculpa madre, por el dolor que sé que te provocarán estas líneas, pero es la verdad. Ojalá te lleguen, mientras yo esté con vida. No sé si será posible, porque están censurando nuestra correspondencia. Te ama y te necesita desesperadamente. Hugh.

PD: ¡Por favor, te lo suplico! ¡Reza por mi vida y envíame OXO!



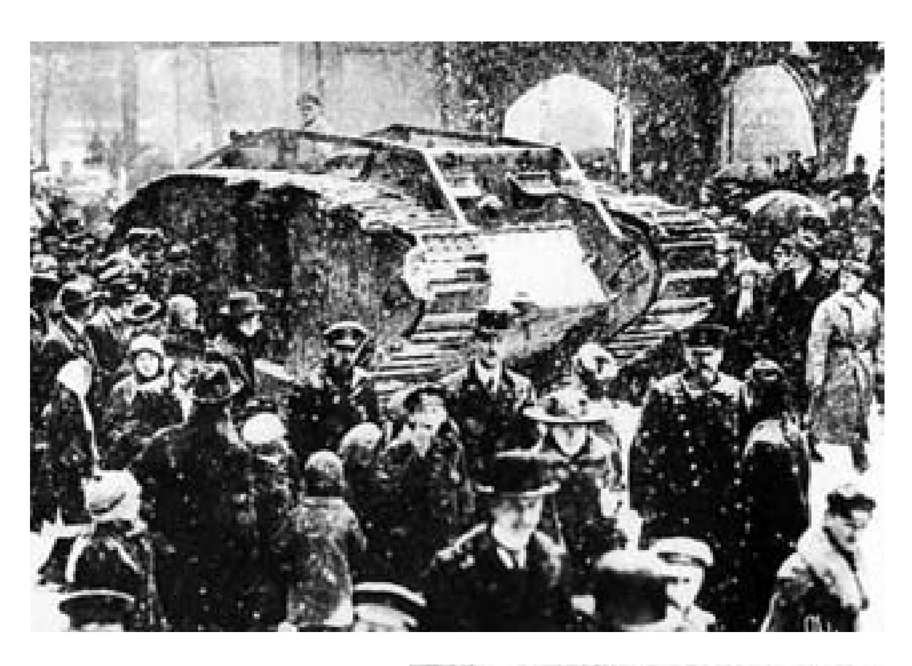
Escena de la película Gallipoli, de Peter Weir

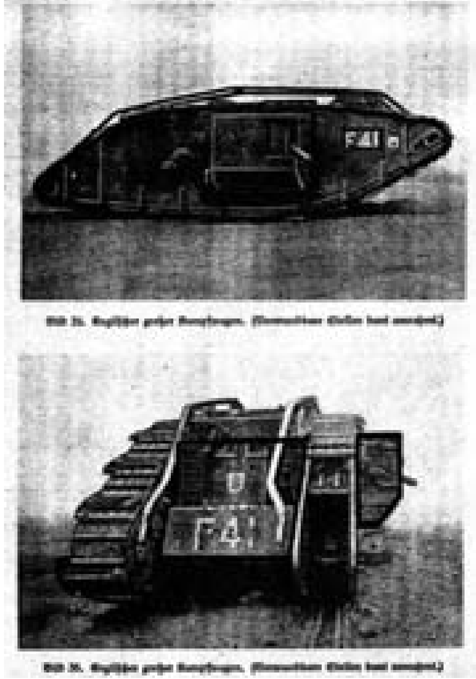
Tanques

"Quise compartir este cuento único e interesante de un tanque y su equipo durante la Tercera Batalla de Ypres, en agosto de 1917.
Justamente al sur de San Julien y cerca de la Colina 35, los alemanes habían destruido varias compañías de ejército británicos cuando ellos asaltaron los puntos estratégicos y trincheras en la región.
Ocho tanques de Mark IV pertenecientes al llamado Batallón "F" del Cuerpo de Tanques británico marcharon en apoyo de la infantería para atacar y tomar las líneas alemanas. Los tanques habían tomado la letra 'F' para identificarse con sus respectivos nombres. Los tanques eran: "Faun", "Fay", "Fiducia", "Foam", "Fritz Phlattner", "Fiara", "Fairy" y "Fray Bentos".
El grupo de tanques salió a cumplir su misión a las 4.45 de la mañana el 22 de agosto. El tanque F 41, llamado "Fray Bentos", estaba bajo el mando de un teniente llamado G. Hill. Cada tanque tenía un punto asignado en la línea alemana para asaltar. El comandante del batallón, el Capitán Richardson, había optado liderar la avanzada a bordo del F 41 "Fray Bentos". Los defensores alemanes ubicados en un punto alto al que llamaron 'Gallipoli' comenzaron a defenderse con ametralladoras de gran calibre y las balas de rifle comenzaron a zumbar por todos lados y rebotaban contra las placas de hierro de los cascos de los tanques.
El teniente Hill, al mando del Tanque "Fray Bentos", fue herido en el cuello y el comandante Richardson que estaba en la tripulación del "Fray Bentos" intentó tomar la delantera para dirigir el ataque con tan mala suerte que cayó en una trinchera abandonada, quedando a disposición del fuego alemán. La infantería alemana de inmediato rodeó por los flancos al "Fray Bentos" y lo incendió. El comandante Richardson intentó salir del tanque y buscar ayuda, pero el fuego era demasiado intenso. Otros dos tripulantes intentaron salir fuera para intentar sacar el tanque de la zanja, pero uno de ellos murió en el intento. El tanque atrapado estaba a unos 500 metros delante de la Brigada 44 de Montañeses quienes intentaron asistir al tanque, pero no lo consiguieron y perdieron como 60 hombres. Las unidades Scottish Rifles y Black Watch relevaron a los Montañeses, con pérdida de muchos hombres sin lograr avanzar más que 100 metros.
La tripulación del "Fray Bentos" usaba sus armas para atacar como podía a los alemanes, convirtiéndose en un verdadero bunker metálico. Los británicos en este punto, pensaron que el tanque había sido capturado por los alemanes y comenzaron a disparar ellos mismos sobre el tanque atrapado. Un Sargento de la tripulación del "Fray Bentos", llamado Missen se deslizó valientemente y salió, esquivando las balas de los francotiradores y el fuego de ametralladora

para alcanzar las líneas británicas e informarles que la tripulación aún estaba viva y luchando.
En estas circunstancias y teniendo en cuenta que los alemanas disparaban constantemente desde la Colina 35, la situación era desesperada y horrible. Varios hombres de la tripulación del tanque estaban heridos y requerían asistencia médica. El calor de agosto, el humo, la incómoda ubicación del tanque caído dentro de la trinchera, debe haber sido terrible.
Los otros siete tanques continuaron cada uno con lo suyo, tratando de alcanzar sus propios objetivos. Sin radios, ellos no tenían ninguna idea que le estaba pasando al F 41. A la noche del día 23, las tropas alemanas se precipitaron sobre el tanque tratando de ingresar a él por la escotilla superior, pero los tripulantes, encerrados y sólo con sus revólveres, lograron ahuyentarlos. Los alemanes entonces se empecinaron contra el tanque disparándole constantemente y procurando traspasar la armadura con sus balas.
La tripulación se aguantó hasta la noche del 24 de agosto y el comandante Richardson ordenó intentar abandonar el tanque y llegar a las líneas británicas, lo que consiguieron todos sin perder un solo hombre. Las tropas escocesas estaban alborozadas y maravilladas por la valentía de los tanquistas. El comandante Richardson, ya a salvo en sus propias trincheras, podía ver la infantería alemana como un enjambre alrededor del tanque que pronto fue incendiado para inutilizarlo totalmente.
El grupo del tanque “Fray Bentos” se había aguantado durante sesenta horas en la trágica circunstancia. La tripulación estaba formada por dos oficiales, seis soldados que fueron heridos y uno que fue muerto. Concedieron a los dos oficiales y el muerto la Cruz Militar, y a los demás el DCM y la Medalla Militar.
El ataque total falló. Los otros siete tanques, todos excepto uno fueron dañados o destruidos y uno se hundió en el fango. Después de muchas tentativas, la 55ª División finalmente capturó ‘Gallipoli’ el 20 de septiembre de 1917.”

Citado por Chris Baker de *Salient points two: cameos of the Western Front, Ypres Sector 1914-1918,* de Tony Spagnoly, Ted Smith.





Tanque Fray Bentos capturado por el ejército alemán y exhibido en Berlín el 17 de diciembre de 1917.

Gran carro de combate inglés MARK IV, F-41 Fray Bentos.

English

In 1861 the German engineer Georg Giebert, links up with Justus Von Liebig, inventor of the technique to fabricate meat extract at a grand scale. One year later he sends him samples of product that could be obtained in Fray Bentos, which result better than expected. It is so that in 1863 the company *"Giebert et Compagnie"* is formed which starts production with the technical assistance of the inventor.

In the measure that the sales increase and capital is required to augment the production does a larger factory plant start to be built, changing its denomination to *"Liebig Extract of Meat Company"* in 1868. It is installed on the shores of the Río Uruguay, in the Department of Río Negro, in an area with excellent natural port conditions.

The products produced by the Liebig factory are known the world over and particularly well in England, where the "OXO", a fluidified meat extract and later the "OXO cubes" where consumed for ages by the English people.

A series of technological advances new to the world at the time, start being introduced in Uruguay through the Liebig factory, as are for example, the first hydraulic compression pump (1869), the first steam plow (1873) and the first electric lighting installation (1883).

The technical advances for the processing of meat make that between 1921 and 1924 the Liebig salting house transforms into "Frigorífico Anglo" [Anglo Slaughterhouse]. It is so that at this moment a completely new building is erected, one 60 m in length by 40 m wide with 5 stories in height that worked as pre shipping cold storage. All of this supported by a revolutionary compressed ammonia cooling system.

From then on begins a growth period that reaches peak production during the times of the wars in Europe. The fabricated goods range from the renowned Corned Beef, all the way to canned processed foods, canned fruit, vegetables, sweets, etc. that totaled some 100 different products.

In the year 1943 one of every three inhabitants of the city Fray Bentos was directly employed by the factory. Per day they would perform the slaughter of 1.600 cows, 6.400 lambs and 4.800 chicken and at the top occupancy level the personnel reached to be between 3.000 and 3.500 permanent workers, reaching up to 4.500 during the peak harvest seasons.

In the '50's and '60's the factory's decadence begins, in addition to the lack of technological renewal and absence of markets that require the products. In 1971 the Uruguayan Government buys the factory from the English stakeholders and in 1979 the last tasks were performed and culminate with the definitive closure of the installations.

In the year 1987 the inactive installations were declared National Historic Monument. Presently, the registry before the UNESCO of the *"Paisaje Cultural e Industrial Fray Bentos"* [Fray Bentos Cultural & Industrial Landscape] has been fulfilled with the intention of it being declared a World Heritage Site.

Jules Verne

"Among those searchers, inventor and go-getters, Dr. Dean Pitferge pointed out to me some very interesting ones, like for example, a wise chemist, a rival of doctor Liebig, who purported to have found the way of condensing all the nutritional elements of an Ox into a tablet of meat the size of a peso [coin], and was going to mint coins with the ruminants of the Pampas (…)"

Verne, Jules. "Una ciudad flotante". In: Verne, Jules: *Lo mejor de Julio Verne, volumen II.* Nauta. Barcelona, 1987.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Indeed the inhabitants of the new star could not live without eating, and their stomachs were suffering from the imperious laws of hunger. Michel Ardan, as a Frenchman, was declared chief cook, an important function, which raised no rival. The gas gave sufficient heat for the culinary apparatus, and the provision box furnished the elements of this first feast.

The breakfast began with three bowls of excellent soup, thanks to the liquefaction in hot water of those precious cakes of Liebig, prepared from the best parts of the ruminants of the Pampas.

Verne, Jules. *Alrededor de la luna,* Edaf, México, 2*004. Pg. 45.*

- - - - - - - - - - - - - - - -

It has often been said that Jules Verne is the most complete and polished prototype of the late nineteenth century Parisian. That Verne is citizen in his own right of the Great Universal Expositions, and that his vision and microcosm are perfectly trained in the art of converting minimal banalities into maximum wonders. There is nothing strange then, that Liebig's small tablet of meat extract acquires the virtues of a prodigy on entering that mirror of the world that is Verne's literature. In the sequel of From the Earth to the Moon and in The Floating City, Liebig's tablet seems capable of condensing in the size of a coin each and everyone of the nutritional elements of an enormous Ox and, exactly, this capacity to transform the steer into coins, of "mint coins with the ruminants" is what ends up setting in business the factory of Fray Bentos. But without a metaphor at all. The second reference that obsesses Verne is geographical, "the Pampas". Even if it is possible that the author did not have greater data about the location of Liebig, it is also true that the use of such a generic place name works perfectly. It removes and draws at the same time, transforming the world into something strange and at the same time familiar. It keeps the mystery, but in the pantry. Only then is the merchandises authentic miracle consummated, the one that allows a dried out cube, made out of bovine paste, produced in a lost place in the third world, to convert into a prodigy that can be stored in a pocket, like Aladdin's genie in a marvelous lamp.

Slaughterhouse

"Upon descending to Clayton, he right then heard the sound of many trumpets. It was a confusing sound, the trumpets were not tuned with one another and they were played inconsiderately. This fact did not bother Karl, inasmuch as it confirmed him that the Oklahoma Theater was really a grand enterprise. But when he left the station and saw before his eyes the whole plant installed he realized that all of that was even larger that would have anyway been able to think of, and did not understand how a company could make such investments with the sole purpose of procuring personnel."

Kafka, Franz. *America.* Alianza. Madrid. 1971. Pg. 295.

"The largest kitchen in the world! A place where the immense troops pass through a gigantic Pot-au-feu to offer the essence of stew to the whole of Europe: it cannot be missed."

Huret, Jules. *En Argentine: De Buenos-Aires au Grand Chaco.* Bibliotheque Charpentiere. Paris. 1911. Pg. 425.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"In the Department of Paysandú is located the small city of Fray Bentos, headquarters of the important installations of Liebig & co., manufacturer of the canned meat and concentrated stew products, know the world over."

Massenet de Marancour, *L. Guide pratique d'Europe au Rio de La Plata. Madère, Ténérife, San-Vicente, Dakar, Pernambuco, Bahia, Rio-de-Janeiro, Montevideo, Buenos-Aires.* Édition française. Paris. 1883. Pg.28.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"The *"Rincón de las Gallinas"* [Chicken's Nook] is one of the great meat producing centers. As with the Argentine Pampas, the valleys and plains of the Oriental Band, provide these colossal slaughters with millions of future victims, bovine, ovine, horses. They are raised in large herds on the *estancias,* and then sacrificed with a shameful prodigality for tallow, leather and wool, and for some time now, for "meat extract". The other meat center is in the Empire of Brazil."

Reclus, Onésime. *Geographie.* L. Mulo. Paris. 1873. Pg. 581.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"Upstream from its junction, the Uruguay and the Río Negro each border the *Rincon de las Gallinas* or peninsula of Fray Bentos, one of the places in the world that tallies the largest amount of slaughters. Just like in Argentina and the south of Brazil, the Oriental Band provide millions of animals for colossal slaughters, be it bovine or ovine livestock, which is fattened in the estancias to then strike down with an impious prodigality and extract the tallow, the skin, the wool, and the meat extract."

Reclus, Onésime. *La Terre a vol d'oiseau.* Imprimerie A. Lahure. Paris. 1886. Pg. 512.

- - - - - - - - - - - - - - - -

"(…) then the canned meat, besides the meat extract, specially that prepared under the formula of the chemist Liebig.
This extract is made up of all the soluble parts of the meat, even though one pound of extract contains the soluble materials of 30 pounds of lean meat or of 45 pounds of regular beef. With this amount of one pound of extract, we can prepare 128 stews, of excellent taste and essentially nutritious."

Voice: *"La République Orientale de l'Uruguay",* In: Aymar-Bression, Pierre (1815-1875). *Histoire générale de l'Éxposition universelle de 1867 : les puissances étrangéres.* 21 Rue Luis-le-Grand. Paris. 1868. Pg. 486.

“Besides the corpses themselves, another very important product of Uruguay is the meat extract produced by the Liebig Extract of Meat Corporation (Lemco). Fray Bentos was the origin spot of this industry, with which the place is associated with since 1865. In the last years the interests of Lemco have extended far beyond their original borders, since of the total of almost five million acres that they presently posses, many hundreds of thousands are located in Argentina, Paraguay, and even in Rhodesia. Actually, the productive capacity of the recently built factory in Colón, Entre Rios, on the shores of the argentine river, exceeds that of Fray Bentos. Nevertheless, the importance that the latter is quite evident when you mention that in 1910 more than one hundred seventy-nine thousand heads of cattle were slaughtered there to produce meat extract.
The company-town of Lemco in Fray Bentos could consider itself a model specimen within this class. The installations for the directors, and the housing for the workers admirable within its class, and very complete counting with the comforts and the luxuries that belong to the different social conditions. The streets, by the way, are wide and well drafted, and the schools and various institutions denote a liberal spirit on the part of the factories directors.”

Koebel, W.H. *Uruguay.* Fisher Unwin. London. 1911. Pg. 283.

- - - - - - - - - - - - - - -

“In the salting house, the animal is sacrificed, ripped to pieces, the meat salted and dry by a method similar to that used with codfish. Uruguay, which has thirty salting houses (near fifty in Argentina and Brazil), produces for the markets of Brazil and Cuba, that adjust very well to this food, which used to be the basic food for slaves, and today subsists as staple of the popular nourishment. To finish, I must mention the great Liebig institutions, in Fray Bentos.”

Clemenceau, Georges. *Notes de voyage dans l’Amérique du sud : Argentine, Uruguay, Brésil,* Hachette et Cie. Paris. 1911. Pg. 192.

- - - - - - - - - - - - - - -

“I do not regret that weather prevents you from visiting Fray Bentos, said and Irishman to his young listeners. It’s a spectacle that you would not like to behold: I’m speaking as a man that has tried the business, some year ago, I was a teamster in a salting house.
They would bring us the fat herds, and we would slaughter at least a thousand a day during four months. You push the poor animals within a series of successively smaller chambers, until in the last one a sliding door is closed. Near the door is a man that throws a lasso to the closest beast, the door is opened and the animal enters into a narrow hallway where the Neckbraker is waiting for him. With just one strike of the knife in the nape, it leaves him laying dead. Falls over a moving platform that rolls over a small track.
The wagonette loaded with its victim is taken away and barely delivered is replaced by another one.”

Villars, Raymond. *Les Colons de l’Île verte, aventures de deux jeunes Français en Guyane.* Société Française d´imprimiere et de libraire. Paris. 1903. Pg. 247.

- - - - - - - - - - - - - - -

“The neckbraker. The man specially in charge of the strike to the neck, is sitting over a beam. He serves himself for this task with a small dagger of two fin fingers in width, five in length, with which he fulminates the animal with one strike to the nape. Since the sensible spot is no larger than a 5 cent coin, that strike demands an enormous exactitude, that also is recognized in the wage the specialist receives, at a rate of ten francs per hundred heads of cattle.”

Robiano, Eugéne de (Cte.). *Dix-huit mois dans l’Amérique du Sud. Le Brésil, l’Uruguay, le Ré[ublique Argentine, les Pampas et le voyage au Chili par la Cordillére des Andes.* E. Plon et Cie. Paris. 1878. Pg. 188.

- - - - - - - - - - - - - - -

“A diplomat, the Count Charles d’Ursel, has visited the immense salting house of Fray Bentos, aligned –its sheds, corrals and machinery—on the Uruguay River. Between 1.000 & 1.500 is the number of fat animals that are sacrificed daily at the establishment and we can understand that if these massacres offer, using an expression of Count d’Ursel, an interesting spectacle, this spectacle does not cease to be somewhat repugnant and “that one feels a strange sensation when walking these sheds stepping on bloodied mud, where the acrid smell of blood rises to the throat, where the reddened arms swaying with feverish activity.”

Fontpertuis, Ad.-F. de. *Les États latins de l’Amérique : Mexique, Pérou, Chili, républiques diverses, Brésil, Cuba.* A. Degorce-Cadot. Paris. 1882. Pg. 161.

- - - - - - - - - - - - - - -

“Near to 800.000 heads of cattle were sacrificed, in 1888, at the salting houses, in other words, in the institutions dedicated to the salting of meat and hides, and the preparation of meat extracts. The most famous is the salting houses of Fray Bentos, where the great Liebig meat extract is fabricated; if has 600 workers, sacrifices more than 1.000 animals a day, consumes 7.500 tons of coal and 3.500 tons of salt a year.”

Voice “Uruguay”. In: Picard, Alfred. *Exposition universelle internationale de 1889 á Paris. Rapport general.* Imprimerie Nationale. Paris. 1892. Pg. 425.

- - - - - - - - - - - - - - -

“It is this meat extract, extractum carnis of M. Liebig, that we presently find in stores at the

price of 19fr the kilogram. It is prepared at a great scale in a colossal establishment created by a powerful company, since 1863, in Fray Bentos, in the Republic Oriental of the Uruguay (South America), where the animals are abundant and at low cost. 420 heads of prime cattle, of Spanish or English races, are stricken every day the meat is immediately hacked, mechanically sliced, then put to macerate with vapor in great iron vats, the broth is cleared, after separating the fat and lightening, it evaporated just into the consistence of molasses within large vacuum cooking apparatus (…)"

Girardin, Jean. *Leçons de chimie élémentaire appliquée aux arts industriels.* G. Masson. Paris, 1873. Pg. 590.

- - - - - - - - - - - - - - - -

In the geographical manuals and travelers chronicles of those who incurred in the south of the continent towards the end of the XIX century, the Liebig factory of Fray Bentos usually occupies some paragraphs, more or les repeated and obvious. The output of the plant, the awards obtained by its products in the Universal Expositions, the fame acquired by the Baron Von Liebig himself or the mere presence of the meat extract in the daily diet of a good part of the European population, made Fay Bentos into a didactic episode in the eyes of any geography buff. As shown by the comments of Clemenceau, Fontpertuis, Massenet de Marancour, Onésime, Villars & Wiener.

Much more interesting, in change, are the chronicles of Daireaux, Robiano & Huret, who between 1886 and 1878 visited the factory and took good note of the workers and the different parts that conformed the production line. Starting off at a territorial scale that had the *"troperos"* [drovers] in charge of driving the cattle from the most distant places, on one extreme, and reaching to the sheds, with the "neckcracker" and the whole army of skinners specialized in dismembering the animals in few minutes, Fray Bentos was a giant funnel capable of processing 1500 heads of cattle a day in the forms of meat extract, jerky, leather and lard.
Even though it holds true that in the language of chronicles the same asepsis that scientific manual boast remains intact, it is also hold true, that such expounding in the detail threatens to –and finally achieves- overflow the limits of the genre.
That's why behind the distance that looms over the objects always appears the contour of a sinister spectacle and the dark and ragged silhouette of the butchers also filters through. Those that the chronicles name "gauchos" but that, at the end of the nineteenth century, were already figures condemned to extinction in exchange of literary eternity.

"It is quite simple. Our enterprise initially comprehended, in 1865, two small buildings and some thousands of square meters of grazing lands in Uruguay. Today, the production buildings almost conform the town of Fray Bentos by their selves, the capital which initially was of 12.500.000 francs has elevated to 27.500.000, has proper pastures available of 400.000 hectares where there is an average of 175.000 cattle. In Europe, our central warehouse in Anvers covers more than 3.000 square meters."

M.C. Landenne. Director of the Leibig Company in Paris. In *: La Publicité moderne. Revue Mensuelle. 1907 / 06.* Pg. 8.

- - - - - - - - - - - - - - - -

The abattoir derives from religion in the sense that temples of ancient times (not to mention presently in Hindu temples) were destined to a double use, serving at the same time for implorations and for slaughters. Without a doubt, the result was a disturbing coincidence (we may judge by the chaotic aspects of contemporary slaughterhouses) among the mythological mysteries and the lugubrious greatness of the places where blood runs. It results curious to see how in the United States a very acute grief is expressed: W.B. Seabrook (L'Ille magique, Firmin-Didot, 1929), notes that the orgiastic life has subsided, but without mixing the blood of the sacrifices with the cocktails, he finds the current customs insipid. Nevertheless, now the slaughterhouse is something cursed and is in quarantine like a cholera carrying ship. Of course that victims of this curse are neither the butchers nor the animals but the good people in person who have come to not bear anything except their own ugliness, ugliness that responds, actually, to an unhealthy need for cleanliness, for bilious smallness and boredom; the curse (that only terrorizes those who utter it) takes them to vegetate as far as possible from the slaughterhouses, to exile out of properness into an amorphous world, where there in not anything horrible left and where, suffering the indelible obsession of ignominy, they find themselves reduced to eating cheese.

Bataille, Georges. Voice "Abattoir" of the Critical Dictionary. In: Bataille, Geoges. *Documentos.* Monte Ávila. Caracas. 1969. Pg. 147.

Slaughterhouse

The feeding issue in the war resulted crucial since the nineteenth century, which marked the beginning of a period of successive conflicts. The invention of meet extracts, cubes OXO and canned corned beef good resulted fundamental for the feeding of the armies. Some propagandist figures, letters and postcards from soldiers of impossible verification as well as fragments of films that reconstruct wartime events retake the products elaborated in Fray Bentos.

"If a jar is filled with grape must that is closed hermetically, and is immerged in boiling water some hours, or as long as necessary for the must's temperature to match that of the water, the small amount of oxygen that is contained in the air enclosed in the bottle is absorbed by the elemental parts of the must while the boiling lasts, and with it the cause for any ulterior alteration is destroyed; now it does not ferment, and it stays sweet, and this state lasts for as long as the bottle is not opened, which is to say, until when the must is once again put into contact with the air. From that moment on the same alterations are experimented on the boiled must as in the recent must; in a few hours, it find itself completely fermented, fermentation that can be interrupted and suspended entirely, as the first time, by ways of boiling.
Of these observations, that without exception are applicable to all organic materials, have very interesting applications emerged. (…) This is certainly one of the most notable services that science has done to life through Gay-Lussac. In Leith, near Edinburgh, in Aberdeen, In Bruges, in Marseille, as in Germany, great establishments have formed in which with much care they prepare soups, legumes, meats of all sort, that are expedited from there to the farthest countries. Once the foods are prepared, they are locked in tin sheet boxes, whose cover is then hermetically welded, and then the boxes are exposed, in a particular apparatus, to the temperature of boiling water. When this degree of heat has penetrated the whole mass of the substances contained in the box, what always requires three to four hours, these substances acquire so a shelf life that can be said eternal. When, after some years, these cans are opened, in their interior can be observed the same aspect as in the moment of their introduction; the color, the smell, the taste of the meat and of the legumes have not suffered the least alteration. (…)
I cannot finish these long considerations about the so notable phenomena that are offered after the death of the animals and plants without exposing the opinion that certain naturalist, and mainly some medics, profess about the causes that produce them. They consider fermentation or the resolution of more complex vegetal organic atoms into more simple combinations as effect of the manifestation of the life of vegetal beings, and putrefaction, that in animal substances is analogous to that of fermentation, as due to the development and presence of animal beings. They opine that the decomposition of the sugar atom into alcohol and carbonic acid is consequent to the development of a lower order plant, of a true fungus that constitutes the ferment, and the putrefaction of animal tissue to the phenomena of life or to the development of microscopic animals, that in the most of occasion is found in these substances."

Liebig, Justus Von, *Cartas Químicas*, Imp. de A. Frexas, Barcelona, 1850. Pg. 150.

- - - - - - - - - - - - - - - -

The *Extractum Carnis Liebig* was made through a slow method of cooking and soaking in cold and hot water which permitted the reduction of the meat, until obtaining a substance similar to syrup. A series of filtrations and evaporations, without added substances, would re-concentrate the product until arriving to the final extract.

However this process implied a very high cost due to fact that approximately 32 kilograms of lean beef were used to produce 1 kilogram of extract. This made the product inaccessible to the majority of the German population, until that through the intervention of the German Engineer Georg Christian Giebert, a solution for fabricating at a grand scale was obtained.

Giebert while visiting by Pueblo Independencia (later Fray Bentos), saw how en the salt-house production of South America, a great part of the slaughtered animal is wasted. Since the refrigeration process still did not exist, only what could be dried and salted for rapid consumption was used.

Since he had read the "Chemical Letters" of Liebig, where the process of elaboration of the extract was explained, the possibility occurred to him of joining the European technique with the low costs of Pampean raw materials. It is so that he travels to Munich to contact Liebig and to show him the advantages of elaborating him product in the solitary American lands. Giebert obtains the authorization and produces the first product samples that he sends to Liebig, which would later comment: "… I can say con satisfaction that the quality of the samples is much superior to what I had expected, precisely because the meat comes from almost wild animals."[1]

1. Volhard, Jakob: *Justus von Liebig*, Barth, Leipzig, 1909.

In 1873 the production of canned Corned Beef, product that was also used to feed the troops in the wars due to it's practicality. In 1899 the Liebig factory discovered a process to obtain meat extract at a lower price, presenting it in the shape of a cube. Those cubes were commercialized under the name of OXO cube, the product cost 1 penny, and now they were accessible to the most of the population.

Letter from a young soldier landing in Gallipoli.

Dardanel Straits, May 27th of 1915
Dear mother:
I don't know how to tell you what I am feeling in this moment in time. I do not wish to provoke in you any more angst, than that you already feel for the death of Dad, also because of this dreadful war. But, it is inevitable that you know the truth. The news you receive from here, they are all rubbish. The landing was ghastly. The Turks are massacring us. There are almost no compatriots left in my division, and still, nobody retreats. Mother, I hope I survive, but, I feel that I am going to die! That I will not return to Liverpool, that I will not see again my beloved sisters, Hill and Ely, that I will not gift you with the medical degree I so many times promised. That my love, Becky, will widow without having married. Forgive me Mother, for the pain that I know these line will give you, but it is the truth. I hope they get to you, while I am still alive. I do not know if it will be possible, because they are censoring our correspondence.
Loves you and needs you desperately.
Hugh.
P.S.: Please, I beg you! Pray for my life and send me OXO!

Tanks

"I wanted to share this unique and interesting story of a tank and its team during the Third Battle of Ypres, in August of 1917.
Just south of San Julien and close to Hill 35, the Germans had destroyed many companies of the British army when they assaulted the strategic spots and trenches in the region.
Eight Mark IV tanks belonging to the so called Battalion "F" of the British Tank Corps marched in support of the infantry to attack and take the German lines. The tanks, had taken the letter "F" to identify themselves with their respective names. The tanks were: "Faun", "Fay", "Fiducia", "Foam", "Fritz Phlattner", "Fiara", "Fairy" & "Fray Bentos". The group of tanks left to accomplish their mission at 4:45 AM of the 22nd of August. The F 41 tank named "Fray Bentos", was under the command of a lieutenant named G. Hill.
Each tank had an assigned spot to assault on the German line. The Battalion commander, Captain Richardson had chosen to lead the advance on board the F 41 "Fray Bentos". The German defenders located in a high spot which they called "Gallipoli" started to defend themselves with heavy machineguns and rifle shots started to buzz in all directions and ricocheted off the steel plates of the tanks bulkheads.
Lieutenant Hill, commanding the Tank "Fray Bentos" was wounded in the neck and commander Richardson, who was among the crew of the "Fray Bentos", tried to take the initiative and lead the attack, with such bad luck as to fall in an abandoned trench, laying at the mercy of German fire. The German infantry immediately surrounded the "Fray Bentos" by all flanks and torched it. Commander Richardson tried to exit the tank and look for help, but the fire was too intense. Another two crewmembers tried to get out to try to get the tank out of the ditch, but one of them died in the process. The trapped tank was some 500 meters in front of the 44th Mountaineers Brigade who tried to assist the tank, but were not able to and lost some 60 men. The Scottish Rifles and Black Watch units relieved the Mountaineers, with the loss of many men without being able to advance more than 100 meters.
The crew of the "Fray Bentos" used their weapons to attack the Germans however they could, becoming a true metallic bunker. The British at this point thought that the tank had been captured. A Sergeant of the crew of the "Fray Bentos", named Missen, slid bravely and got out, dodging the snipers bullets and the machine gun fire to reach the British lines and inform them that the crew was still alive and fighting.
Under these circumstances and taking into account that the Germans were constantly firing from Hill 35, the situation was desperate and horrible. Several of the tank's crewmen were wounded and required medical care. The August heat, the smoke, the uncomfortable position of the tank fallen into the trench, must have been terrible.
The other seven tanks continued each on their own, trying to reach their own objectives. Without radios, they had not a clue of what was happening to the F 41. On the night of the 23rd, the German troops fell upon the tank trying to enter through the upper hatch, but the crewmembers, locked in and with only their revolvers, managed to drive them off. The Germans then fixated on the tank shooting it constantly and trying to get through its armor with their bullets.
The crew held until the night of August 24th and Commander Richardson ordered to try to abandon the tank and reach British lines, which

they achieved without loosing a single man. The Scottish troops were jubilant and marveled by the bravery of the tankers. Commander Richardson, safe now in their own trenches, could see the German infantry swarm the tank, which was soon burned to totally disable it.
The group of the tank “Fray Bentos” had held during seventy hours under the tragic circumstances. The crew was formed by two officers, six soldiers who were wounded and one who was killed. Both officers and the deceased were granted the Military Cross, while the rest received the DCM and the Military Medal.
The total attack failed. The other seven tanks, all except one were damaged or destroyed and one sank in the mud.
After many attempts, the 55th Division finally captured “Gallipoli” the 20th of September of 1917.”

Cited by Chris Baker from *Salient points two: cameos of the Western Front, Ypres Sector 1914-1918*, by Tony Spagnoly, Ted Smith.

Epílogo

"Mi mujer me persigue porque dice que va a romperse las piernas sobre el cuero de vaca blanco y negro que alfombra mi salón y que es el paso general de mi apartamento. El cuero de vaca ya no tiene más pelos y está lleno de arrugas y agujeros"[1].

En el final de *La red austral,* Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca presentan, bajo el título "Una alfombra de las pampas", una curiosa historia registrada en la correspondencia de Le Corbusier con la familia Curatella en Buenos Aires[2]. En setiembre de 1954, y entre noticias domésticas y comentarios familiares, Le Corbusier pide ayuda a sus amigos de Argentina para sustituir la vieja alfombra arrugada "como la Cordillera de los Andes", que Ivonne le reprocha "por la mañana y la noche" al punto de que ya amenaza afectar "la naturaleza conyugal". De la nutrida correspondencia, de las idas y venidas, y de las fórmulas ensayadas para lograr reemplazar la "vieja vaca" "llena de agujeros" por una alfombra igual a aquella, se desprende el enorme afecto que Le Corbusier tenía por el regalo que le hiciera Victoria Ocampo en un lejano 1929.
Después de dos años, en noviembre de 1956, Le Corbusier pudo finalmente estrenar su nueva alfombra en el apartamento de la Porte Molitor, y la perra Laky, dice en una carta, encontró un lugar donde pasársela echada.

Le debemos a Liernur y Pschepiurca la historia de la alfombra de Le Corbusier, y también la posibilidad de recuperar un elemento familiar. Casi todos nosotros guardamos, en algún sitio de la memoria, el recuerdo de una alfombra de cuero de vaca, suave y peluda, donde pasamos más de una tarde echados sin hacer otra cosa que ver pasar el tiempo, haciendo nada, como la perra Laky. La alfombra que luce en las fotografías interiores del apartamento de Le Corbusier era de cuero blanco y negro, estaba compuesta por veinte rectángulos de 80 por 56.5 centímetros y medía un total de 4 por 2,26 metros. La versión que se presenta en la muestra es una cita y ya no una réplica: respeta el color y la textura así como también la dimensión de los paños, aunque es bastante más mullida y mucho mayor en tamaño[3]. Pero sobre todas las cosas, comparte con la alfombra de Le Corbusier, y con toda alfombra -rota o apolillada- que cada uno guarde en la memoria, una misma e idéntica vocación por la demora. Por hacer del suelo algo mullido y blando donde discutir el mundo mientras pasa el tiempo.

---

1. Le Corbusier en carta dirigida a los Curatella (Germaine, Pablo y Georgibus) el 22.9.54. Citado por: Liernur, Jorge Francisco. Pschepiurca, Pablo: *La red austral.* Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo. Buenos Aires. 2008. Pg. 420.
2. Ver: "Una alfombra de las pampas" en: *Op. Cit.* Pgs. 419 y ss.
3. La alfombra que integra la muestra fue realizada por la casa BERTONI de Montevideo.

English

"My wife chases me around because she says she is going to break her legs over the black and white cowhide leather rug that carpets mi room and that is the thoroughfare of my apartment. The cowhide leather does not have any hairs left and is full of wrinkles and holes". [1]

At the end of *La red austral,* Jorge Francisco Liernur and Pablo Pschepiurca present, under the tittle "A carpet of the pampas", a curious story registered in the correspondence between Le Corbusier and the Curatella family in Buenos Aires.[2] In September of 1954, and through domestic news and families comments, Le Corbusier ask his Argentine friend for help to substitute the old rug wrinkled "like the Andes cordillera", that Ivonne complains to him "day and night" to the point that it already threatens to affect "the conjugal nature". Of the hefty correspondence, of comings and goings, and of the rehearsed formulas to achieve the replacement of the "old cow" "full of holes" for a rug the same as it, it is made notable the enormous affection that Le Corbusier had for the gift that Victoria Ocampo made to him in a far ago 1929.

After two years, in November of 1956, Le Corbusier was able to finally inaugurate his new rug in the apartment of la Porte Molitor, and Laky the dog, he says in a letter, found a place where to spend time lying down.

We owe Liernur and Pschepiurca for the story of Le Corbusier's rug, and also for the possibility of recovering a familiar element. Almost all of us keep, in some place in our memory, the remembrance of a cowhide leather rug, soft and hairy, where we spent more than an afternoon ling down without doing nothing else than to see time pass by, doing nothing, like Laky the dog.

The carpet that is seen in the interior photographs of Le Corbusier's apartment was of black and white cowhide leather, it was made up of twenty rectangles of 80 by 56.5 centimeters and measured a total of 4 by 2.26 meters. The version that is presented in the exposition is a quote and no longer a replica: it respects the color and the texture as also the dimensions of the panels, yet it is far plusher and much larger in size[3]. But, above all things, it shares with Le Corbusier's rug, and with all rugs –torn and moth-eaten—that one hold in memory, one same identical vocation for delay. To make the floor something plush and soft where to discuss the world while time goes by.

1. Le Corbusier: Letter to the Curatella family (Germaine, Pablo y Georgibus), the 22.9.54. Quoted by: Liernur, Jorge Francisco. Pschepiurca, Pablo: *La red austral.* Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo. Buenos Aires. 2008. Pg. 420.
2. Look: "Una alfombra de las pampas": *Op. Cit.* Pgs. 419.

3. The exhibition's carpet was made by BERTONI, Montevideo, Uruguay.



Vista del salón del apartamento de Le Corbusier en Porte Molitor, 1935. Tomado de *Obras Completas Tomo 2.*

Agradecimientos

Federico Achaval
Hugo Achugar
Enrique Aguerre
Mariana Alberti
Laura Alemán
Androoval
Archivo AGADU
Archivo de la Imagen del SODRE
Archivo General de la Nación
Archivo Inéditos UCUDAL
Alejandro Arezo
Fernando Bagalciague
Cristina Bausero
Patricia Bentancour
Bertoni
Biblioteca Nacional
Rene Boretto
Germán Brusco
CAFO
Martín Cajade
Gabriel Calderón
Didier Calvar
Alicia Casas
CMFD
Contaduria farq
Coro Drakkar
Matías Craciun
Julián Crispino
Marina Cultelli
Chiara Daniele
Emanuela Di Felice
Diario El País
Diego Espíndola
Esther Estevan
EUM
Facultad de Arquitectura
Rodrigo Faguaga
Familia Bonandini
Doris Ferretti
Julio D. Freitas
Pablo Frontini
Julio Gaeta
Mónica Galain
Alejandro Gerolmini
Renata Gerone
Jorge Gil
Hernán González
Juan González
Grupo de Viaje
Arquitectura Rifa
Alberto Guani
Enrique Gutiérrez
IENBA
Antonio Ibarlucea
Mariana Imhof
Juan Carlos Irin
Pablo Kelbauskas
Julieta Keldjian
Oreste Lattaro
Raul Locatelli
Anabel López
Diego López de Haro
Cesár Loustau
Leandro Machado
Estella Magnone
Sandra Marroig
Santiago Medero
Fabián Melo
Pablo Moneda
Esteban Moreira
Marcos Moscardi
Martín Muiño
Museo de la Revolución
Industrial Fray Bentos
Mauricio Nin
Leonardo Nogues
Luis Oreggioni
Pedro Oteguy
Ángela Perdomo
Gonzalo Pérez
Personal UTE Rincón del Bonete
Portería Palacio Salvo
SERPAJ
Prefectura Naval Rincón del Bonete
Radio Nacional
Mercedes Remedi
William Rey
José María Reyes Delgado
Mario Romano
Mario Sagradini
Guillermo Scheck
Salvador Schelotto
Gustavo Scheps
Nicholas Sibille
Hector Silva Peralta
Javier Toledo
Pablo Juan Thomasset
TONO
Joaquín Valetta
Jorge Valiente
Vecinos Edificio Panamericano
Vecinos Palacio Salvo
Alejandro Vera
Jorge Voituret
Nicole Wyaux
Graciela Yaquinta

Créditos fotográficos

Archivo Represa Rincón del Bonete
76, 79, 83, 86, 87 y 88.

Centro Municipal de Fotografía (IDM)
36, 44, 49, 50-51, 140-141, 142-143, 144-145,
146-147, 148-149, 154-155, 158, 160 y 161.

Museo de la Revolución Industrial, Fray Bentos
176-177, 180, 183 y 190.

Diario El País
84-85.

Archivo General de la Nación
36 y 46.

César J. Loustau
102-103, 106-107, 108-109, 120 y 124.